Invitación a la estética

Adolfo Sánchez Vázquez

Acceso Abierto

Grijalbo

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos y no comerciales

Adolfo Sánchez Vázquez

Invitación a la estética

Grijalbo

Editorial: Grijalbo
Lugar de edición: México
Año de edición: 1992
Licencia: Creative Commons

Índice

Introducción .....

Primera parte: Anverso y reverso de la Estética 21

I. LA NECESIDAD DE LA ESTÉTICA 23
¿Tiene la Estética derecho a existir?, 23. Proceso a la Estética, 27. Los cargos del espectador "ingenuo" y del conocedor "cultivado", 27. Las quejas del crítico de arte y del artista, 29. También el filósofo arremete, 31. Suma y sigue. . ., 32. En defensa de la Estética, 33. Utilidad e inutilidad de la Estética, 34. Dialectizar la Estética, 35. Estética y crítica de arte, 37. Teoría y práctica para el artista, 38. La micro-Estética del lenguaje, 43. Conclusión, 46.

II. EL OBJETO DE LA ESTÉTICA 47
La Estética como filosofía de lo bello, 48. La Estética como filosofía del arte, 51. Estética y Ciencia del arte, 54. Una apropiación específica de la realidad como objeto de la Estética, 55.

III. EL SABER ESTÉTICO 59
Estética y filosofía, 59. La Estética como ciencia, 61. La Estética y otras ciencias, 64. Cuestiones de método, 68. Dos principios metodológicos: el histórico y el estructural, 71.

Segunda parte: La relación estética del hombre con el mundo 75

I. ORÍGENES Y NATURALEZA DE LA RELACIÓN ESTÉTICA 77
Diversas relaciones del hombre con el mundo, 77. Producción material y producción estética, 79. Producción y consumo estéticos, 80. Pintura rupestre, pila bautismal, monolito azteca, 82. Tres objetos distintos y una misma función, 84. De la función originaria a la función estética, 85. Dos cuestiones acerca de la relación estética, 88. Relación con objetos producidos sin finalidad estética, 89. Producción sin finalidad estética de objetos que funcionan estéticamente, 95. Consideraciones finales, 102.

II. LA SITUACIÓN ESTÉTICA. 1) EL OBJETO 105
Sujeto y objeto en la situación estética, 105. Condicionantes de la situación estética, 106. Potencialidad y efectividad del objeto estético, 111. La existencia física del objeto estético, 112. Lo físico sensible, perceptual, 114. Forma y significado en el objeto estético, 116. La realidad estética, 118. ¿Objeto irreal?, 119. ¿Objeto psíquico?, 121. Palabras finales sobre el objeto estético, 125.

III. LA SITUACIÓN ESTÉTICA. 2) EL SUJETO 127
El sujeto en la situación estética, 127. La percepción ordinaria, 127. La percepción estética, 131. Interés y desinterés en la situación estética, 134. ¿Fusión o distanciamiento?, 138. Dialéctica de la identificación y el distanciamiento, 141.

Tercera parte: Las categorías estéticas 143

I. LA CATEGORÍA GENERAL DE LO ESTÉTICO 145
Concepto de categoría, 145. Las categorías estéticas, 145. Breve incursión en la historia de las categorías estéticas, 146. Lo estético en claves socrática y kantiana, 148. Lo estético y lo útil, 150. La disputa sobre las fuentes de lo estético, 151. El objetivismo estético, 151. El subjetivismo estético, 157. La superación de los opuestos, 159.

II. LAS VICISITUDES DE LA BELLEZA 165
"Difícil cosa es lo bello" (Platón), 165. Belleza sin metafísica, 166. Lo bello como categoría estética particular, 169. De lo bello en el arte, 169. Hacia una definición real de lo bello, 174. El círculo de hierro de lo bello clásico, 176. Más allá de lo bello clásico, 178. Conclusión ante la dificultad de lo bello, 180.

III. LAS AVENTURAS DE LO FEO 183
Lo feo y las relaciones del hombre con el mundo, 183. La dimensión estética de lo feo, 185. Lo feo en la realidad, 186. Lo feo en la Antigüedad griega, 189. Lo feo en la Edad Media, 191. Lo feo en el Renacimiento, 192. Lo feo en los tiempos modernos, 193. La entrada de lo feo en el arte, 194. La rebelión práctica de lo feo y la salvación teórica de lo bello, 194. El sujeto ante lo feo en la realidad y en el arte, 197.

IV. LO SUBLIME 201
La dimensión humana de lo sublime, 201. Lo sublime en el arte, 202. Lo sublime como categoría estética, 202. Lo sublime en el pensamiento estético: de Longino a Adorno, 203. Reflexión final sobre lo sublime, 208.

V. LO TRÁGICO 211
Lo trágico en la vida real, 211. Lo trágico en el arte, 214. Primer acercamiento a lo trágico, 216. La tragedia según Aristóteles, 216. Compasión e ideología, 219. Los fines en la colisión trágica, 221. Pesimismo y optimismo trágicos, 223.

VI. LO CÓMICO 225
Hacia una definición seria de lo cómico, 225. Naturaleza contradictoria de lo cómico, 227. Comicidad y desvalorización, 230. Lo cómico como fenómeno social, 231. Lo cómico como crítica social, 233. La dimensión estética de lo cómico en la vida real y en el arte, 234. Variedades de lo cómico, 236. El humor, 237. La sátira, 239. La ironía, 240.

VII. LO GROTESCO 243
Lo grotesco como categoría estética, 243. Lo grotesco en El Bosco, Hoffmann, Poe y Gogol, 244. La naturaleza de lo grotesco, 247.

Bibliografía 251

Índice temático 259

Índice onomástico 265

Índice de ilustraciones 271

Introducción

La presente obra es una invitación a los lectores de lengua española a penetrar en los problemas que plantea la relación con un tipo de objetos que llamamos estéticos. Se trata de una relación peculiar que se distingue de las relaciones que mantenemos con otros objetos. Dicha relación la consideramos en nuestro trabajo tal como la vivimos y conocemos en la actualidad, cualesquiera que sean sus antecedentes u orígenes. Se trata, por tanto, de una relación datada o delimitada históricamente, en cuanto que es la que mantenemos hoy con objetos remotísimos en el tiempo —como la pintura prehistórica de las cuevas de Altamira (España)— con creaciones no tan remotas, aunque lejanas de nuestro tiempo (un templo maya, una catedral gótica o un palacio renacentista) o, finalmente, con un producto artístico de la cultura contemporánea (un cuadro de Chagall, un edificio de Gaudí o un mural de José Clemente Orozco). Es justamente la relación, que llamamos estética, con esos objetos, la que cae dentro del campo del estudio al que invitamos a nuestros lectores. Ahora bien, sabemos que a diferencia de lo que ocurre con las obras artísticas contemporáneas, los hombres no siempre mantuvieron con ciertos objetos (la pintura rupestre de Altamira, el templo maya de Chichén-Itzá o la catedral gótica de Colonia) la misma relación —estética— que hoy mantenemos con ellos. Es precisamente esta relación que, desde nuestra perspectiva y sensibilidad contemporáneas, consideramos estética, así como el objeto de este peculiar comportamiento humano, lo que constituye el punto de mira en nuestra invitación.

Por los ejemplos anteriores, podría pensarse que el estudio al que invitamos a nuestros lectores se refiere sólo al objeto específico que hoy denominamos obra de arte, así como a nuestro comportamiento con respecto a ella. Pero hay que precisar, desde ahora, que no es nuestra intención reducir así nuestro campo temático, ya que nos proponemos incluir en él todo lo que es objeto de la relación, del comportamiento o de la experiencia de carácter estético, ya sea que se trate de un paisaje natural, una flor, un colibrí o un objeto pro-

ducido por el hombre sin una finalidad estética (un vaso de cristal, una lámpara, una mesa o un automóvil).

El examen de lo estético en sus diversas manifestaciones —natural o artificial, artesanal o artístico, técnico o industrial—, tanto por lo que toca a ciertos objetos como al correspondiente comportamiento hacia ellos, constituye la temática central del presente libro. Con todos los riesgos que conlleva esta temática sumamente general, ella es la que corresponde a una teoría general de lo estético. Lo que se sostenga con respecto a esa temática, pretende valer teóricamente no sólo para la pintura rupestre de la cueva de Altamira, sino también para el mural *Guernica* de Picasso. Y pretende valer, asimismo, no sólo para el *Poema del Mio Cid*, sino también para el *Canto general* de Pablo Neruda. Y, de modo análogo, para un templo griego, una pirámide maya, una catedral gótica, o una estatua contemporánea. Y no sólo esto: pretende valer igualmente para ciertos productos (no todos) artesanales, técnicos o industriales que, a diferencia de los objetos nombrados en los ejemplos anteriores, no podríamos considerar artísticos, aunque reconozcamos que hay en ellos un lado estético.

Nos movemos, pues, en un terreno general; tan general que se extiende no sólo desde la pintura mural de hace unos cuarenta siglos al mural de Picasso del siglo XX, sino también desde lo que consideramos propiamente como obras de arte a objetos utilitarios como un vaso, un cuchillo, un mueble, o un artefacto técnico como ciertos mecanismos o máquinas. Las estéticas tradicionales, especulativas, sucumben al riesgo de una generalización que se vuelve de espaldas a lo concreto real. Y sucumben precisamente al derivar lógica u ontológicamente lo general —que es por otra parte el terreno propio de toda ciencia— de un principio establecido *a priori*.

A lo largo de nuestro trabajo, hemos procurado deslindarnos de semejantes estéticas. Pero, ¿cuál es nuestra alternativa a tal deduccionismo de las estéticas metafísicas o especulativas del pasado y, hasta cierto punto, de no pocas del presente? No es, en verdad, la que siempre han propuesto los empirismos y positivismos de uno u otro tipo. O sea: el abandono o sacrificio de lo general en eras de lo concreto, de lo empírico. Que el objeto de nuestro estudio debe ser lo empírico —los objetos singulares que suscitan una experiencia estética—, constituye la premisa básica de una teoría que, como la nuestra, rechaza el apriorismo y la especulación en sus dominios. Que esta realidad debe ser considerada en su totalidad sin segmentar o arrancar de ella ciertas esferas (las que no se reducen a la realidad artística) o

sin reducir una parte de ella —el arte— a una determinada fase de su desenvolvimiento histórico, constituye una premisa también básica. Esta premisa nos aleja de las estéticas que, unilateralmente, concentran todo su interés en la práctica artística, así como de las estéticas clasicistas o eurocéntricas que reducen aún más su interés al concentrarse en una forma histórica del arte: el clásico o europeo-occidental. En tercer lugar es la premisa básica de la Estética que —como la nuestra— aspira a explicar objetiva, racional, científicamente una realidad específica —la constituida por los objetos estéticos—; aunque esta realidad específica, concreta, que tiene en la mira, es tomada, al reflexionar sobre ella, en sus determinaciones más generales. Y con ella se distancia de las estéticas empiristas que pretenden captar lo concreto, lo particular, pasando por alto esas determinaciones generales. Cualquier intento de explicación que no parta de estas premisas que entrañan —como vemos— una atención primordial a lo real (a lo "concreto real", como decía Marx), pero considerado: *a*) en su totalidad (sin mutilaciones ni exclusiones) y *b*) en sus determinaciones más generales, invalidará el saber estético como teoría general de una realidad específica, concreta. Esta realidad se compone de un conjunto abierto e interminable de objetos, actos, procesos y experiencias singulares. No existe real, efectivamente, el arte, sino obras de arte y vivencias individuales ante ellas. Pero la posibilidad de explicar lo empírico, lo concreto individual, pasa por lo general. Y para ello se necesita desplegar una actividad teórica que consiste en la construcción del aparato conceptual correspondiente. El adiós positivista a lo general es también un adiós al conocimiento de lo real, de lo concreto singular. Lejos, pues, de acercarnos a lo real, a lo empírico, nos aleja de él.

La Estética como teoría de una realidad, experiencia o comportamiento humano específico, concreto, no puede prescindir de lo general. Ciertamente, hay niveles distintos de teorización o generalidad. El nivel en que se sitúa el presente volumen, como teoría de la realidad y la experiencia estéticas, es el más general en este campo específico. Es, en pocas palabras, el de lo estético en su totalidad; como decíamos anteriormente, sin amputaciones ni exclusiones: lo estético en la naturaleza, en el arte, en la técnica, en la industria, en la vida privada o pública, en los centros de trabajo o de esparcimiento, en el hogar o en la calle. Ciertamente, dentro de esta generalidad tan amplia, hay una generalidad más estrecha: la del nivel del arte, sin que esto disminuya el papel preeminente que tiene en el campo de lo estético. Y habría, asimismo, otro nivel de generali-

dad dentro del marco de lo estético, representado por lo estético no artístico, en el que se encontraría lo estético natural, constituido por objetos no producidos por el hombre que pueden suscitar en él una experiencia estética, así como lo estético artificial, constituido en nuestra época tanto por objetos creados con una finalidad estética (las obras de arte) como por objetos producidos con una finalidad extraestética (productos técnicos, industriales o usuales de la vida cotidiana) que, sin embargo, son fuente de actitudes o experiencias estéticas.

En este vasto campo de objetos y comportamientos humanos hacia ellos, nuestra *Invitación a la Estética* se sitúa en el nivel más alto de generalidad, o sea: en sus determinaciones más generales, que son las que corresponden a todo lo estético sin excluir ninguna de sus manifestaciones reales ni amputar ningún segmento de su desenvolvimiento histórico. Sin embargo, dejamos para otra ocasión el ocuparnos especialmente —más allá de las determinaciones generales que comparten con otras regiones de lo estético— de las regiones particulares del universo estético que adjetivan lo estético cuando se da en el arte, la naturaleza, la técnica, la industria o la vida cotidiana.

Ciertamente, a lo largo del presente trabajo habremos de referirnos a manifestaciones concretas de esas diferentes regiones y sobre todo a las del arte, tomando en cuenta el papel preeminente que, en nuestra época, tiene en él la función estética. Por supuesto, no olvidaremos un solo momento que independientemente de que tal función no tenga esa preeminencia fuera del arte —en la industria, la técnica o la vida cotidiana—, no se puede negar su presencia, razón por la cual podemos hablar de lo estético técnico, lo estético industrial o lo estético en la vida cotidiana. Esto significa, asimismo, que estos niveles específicos de lo estético participan —aunque en distinta forma y con diverso alcance— de esa generalidad estética que nos toca ahora estudiar y que, por otra parte, siempre tiene como escenario la realidad y la historia en las que surge y se desarrolla lo concreto, lo empírico y singular.

De ahí que, a este nivel más alto de la generalidad de lo estético, nos hayamos propuesto superar los intentos de otras estéticas de reducir su estudio a una esfera que, por importante que sea —como es la del arte—, constituye un dominio específico o una región particular junto a otros —como lo estético artesanal, natural, técnico, industrial o usual— dentro del campo más general de lo estético.

Nuestro enfoque, por esta razón, es universal: nada de lo estético le es ajeno. No importa la época en que haya surgido lo que hoy se

nos presenta como tal: un objeto prehistórico o histórico, pasado o presente. No importa la función prioritaria que haya cumplido originariamente, o cumpla en la actualidad: como objeto de culto religioso, instrumento de poder, artículo usual o utilitario. No importa tampoco el lugar en que se ponga de manifiesto su función estética: en la iglesia o el palacio, en el taller o en la fábrica, en el mercado o en la vida doméstica, en el museo o en la galería artística.

Lo estético puede darse para nosotros en cualquier tiempo, en cualquier lugar y cualquiera que sea la función extraestética que el objeto pueda cumplir, junto con su función estética. Somos conscientes de que éste es un enfoque universal, en virtud del cual admitimos que podemos comportarnos estéticamente con objetos que en otros tiempos, dadas sus funciones primordiales y los lugares en que las ejercían, no suscitaban ese comportamiento que corresponde a la sensibilidad moderna, y sobre todo a la contemporánea. Una sensibilidad que, en su desarrollo, debe más a las revoluciones políticas, sociales y artísticas de nuestro tiempo que a las estéticas dominantes, vueltas de espalda a todo lo que en el universo estético real no es arte, y arte, a su vez, reducido a la fase histórica de éste —clásica o renacentista— privilegiada en la cultura occidental.

Nuestra Estética ancla, pues, en esta universalidad de lo estético y de lo artístico, en particular. Pero su universalismo es histórico. No sólo porque se ha alcanzado históricamente —en el pasado no existía—, sino porque como hombres de nuestro tiempo —tiempo de descolonización en todos los órdenes—, no podemos dejar de considerar lo estético como un patrimonio universal. Este universalismo es el que nos permite acercarnos a un crucifijo del siglo XVI o a una máscara ritual africana, viendo en ellos respectivamente no un objeto del culto religioso, o una simple pieza etnográfica, sino dos "obras de arte". Pero, esta integración del crucifijo y de la máscara en el universo estético requiere, en el primer caso, abstraer el crucifijo de su función religiosa y, en el segundo, desligar la máscara no sólo de su función mágica o ritual, sino también del imperialismo estético clasicista u occidental. Se trata, en ambos casos, de un enriquecimiento del universo estético al superar la unilateralidad funcional del objeto; dejar de estar adscrito forzosamente a su función originaria y adquirir otra nueva: la estética. Pero, se trata asimismo de no concebir esta última y nueva función exclusivamente en una forma histórico-concreta: la propia del arte occidental, clásico o clasicista. Este universalismo de lo estético que se pone de manifiesto, como vemos en los ejemplos anteriores, en el enriqueci-

miento y ampliación de su ámbito propio, y en la superación de la unilateralidad funcional de los objetos mencionados, constituyen conquistas irreversibles de la sensibilidad estética contemporánea.

A esta sensibilidad pretende responder nuestra Estética. Es, pues, una teoría general de lo estético que aspira a dar razón de lo concreto, pero a la luz de conceptos que se sitúan en el marco de esta sensibilidad contemporánea, que es a la vez universal e histórica. Una teoría estética que, asimismo, no puede ignorar las exigencias propias de una exposición rigurosa, objetiva y fundada. Lo cual no excluye otras exigencias que provienen de la materia de que se trata y de los lectores a los que se dirige. Por la naturaleza de su materia —los problemas fundamentales de la relación y la experiencia estéticas—, el interés que puede suscitar rebasa el marco simplemente académico, aunque nuestra exposición no puede —ni debe— desprenderse de la huella que, en el presente libro, dejan los cursos docentes universitarios que, durante años, precedieron o acompañaron a la elaboración de esta obra.

Todos vivimos —académicos o no— en ciertos momentos de nuestras vidas, en una situación estética, por ingenua, simple o espontánea que sea nuestra actitud como sujetos en ella. Ante la flor que se obsequia, el vestido que se elige, el rostro que cautiva o la canción que nos place, vivimos esa relación peculiar con el objeto que llamo situación estética. Y la vivimos guiados por cierta conciencia o ideología estéticas. La relación es más profunda ante una obra de arte, aunque no por ello deja de ser inmediata y, en gran parte, espontánea. Ya en un nivel más reflexivo, aunque su punto de partida es una relación inmediata con el objeto, tenemos una relación con él más propiamente teórica, si bien a diferentes niveles de generalidad, como es la relación que mantienen el crítico o el historiador del arte. Así pues, el círculo de los que tienen cierto trato con el universo estético y, en particular, con la producción artística, rebasa con mucho el de un círculo específicamente teórico o académico. Es un círculo que comprende no sólo al contemplador ingenuo o culto, espontáneo o reflexivo, sino también al artista, al crítico, al historiador, al investigador y, por supuesto, al docente en esta materia.

Aunque la teoría es necesaria, indispensable, para quienes como el esteta, el teórico del arte, el crítico o el historiador del arte, el docente o estudiante de Estética tienen que ver profesional o académicamente con esta disciplina, no sobra en modo alguno para quienes como creadores o espectadores, productores o consumidores se hallan en relación directa con ciertas regiones del univer-

so estético (las artesanías, el arte, el diseño técnico o industrial). Así pues, el sector académico o profesional especializado en este campo no puede monopolizar el interés por la Estética, o por la teoría de las diferentes regiones en que se ramifica el universo estético. De ahí también que, al abordarse la problemática estética general, el presente libro se dirija, más allá de ese sector especializado, a un amplio círculo de lectores que lo rebasa y que, sin mengua del rigor indispensable, se haya procurado que la lectura del texto sea lo más ágil, clara y atractiva posible. Con este fin, lo hemos descargado de las notas y referencias —salvo las indispensables— que obligan a hacer un alto frecuente en la lectura, y por tanto a que ésta sea más lenta y sufrida.

No nos hemos propuesto que el libro sea un repertorio de respuestas acabadas. Por el contrario, hemos procurado que la naturaleza problemática del estudio de la Estética se mantenga en nuestro trabajo desde el comienzo hasta el fin, sin que esto signifique que rehuyamos por ello ofrecer nuestras propias respuestas, o hacer nuestras las de otros, aunque confrontándolas con las que se alejan de, o se contraponen a las nuestras. Por todo ello, no hemos dado a nuestro libro el título de *Estética* a secas, sino el de *Invitación a la Estética*, porque dado que no estamos ante un repertorio de soluciones sino de problemas abiertos, invitamos a nuestros lectores a enfrentarse a ellos desde el nivel de sus conocimientos y/o de sus experiencias en su trato con lo estético.

Nuestra exposición se halla dividida en tres partes. En la primera, "Anverso y reverso de la Estética", tratamos de poner de relieve, en toda su agudeza, el carácter problemático de la Estética. Con este motivo, no hemos dudado en abrirle un proceso a la Estética, dejando que en él tomen la palabra sus detractores (profesionales o no en este campo), como son: el espectador "ingenuo", el conocedor "cultivado", el crítico de arte, el filósofo (o al menos, cierto filósofo), el científico del arte, o el historiador en este campo. Y hemos puesto a la Estética —tal como nosotros la concebimos— en la necesidad de defenderse ante los diversos cargos que se le hacen, y justificar así su derecho a existir. Una vez justificada su existencia, hemos tratado de delimitar su objeto de estudio, adentrándonos en una de las cuestiones más debatidas, y hemos procurado asimismo desentrañar las características fundamentales de un saber estético con vocación científica frente a las tendencias especulativas y empiristas. En la segunda parte, "La relación estética del hombre con la realidad", nos ocupamos primero de los orígenes y naturaleza

de esa relación, tomando en cuenta su dimensión histórica y social, para considerarla después en la relación concreta, singular, que llamamos situación estética, y en la cual el sujeto y el objeto se comportan con la modalidad peculiar —distinta de la que tienen fuera de esa situación—, que nosotros tratamos de caracterizar. La tercera parte, "Las categorías estéticas", se abre con el estudio de la categoría más general en este campo, justamente la de lo estético. Sin pretender agotar el repertorio categorial, se pasa después a las categorías específicas: lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico y lo grotesco. En el estudio de estas categorías hemos rehuido las definiciones abstractas, apriorísticas, que tanto abundan en las estéticas tradicionales, y hemos partido de lo que nos ofrece históricamente la experiencia estética y la práctica artística.

Queda pendiente para otra ocasión la exploración del universo estético, concebido desde el mirador de nuestra sensibilidad contemporánea y, por tanto, como un universo abierto y sin límites, en el que podemos distinguir varias regiones fundamentales, a saber: lo estético natural, lo estético artístico, lo estético técnico e industrial y, finalmente, lo estético en la vida cotidiana. En todas estas regiones se hace presente lo estético, pero en cada una de ellas de distinta manera. No corresponde al presente libro, pues, el estudio de esas diversas y específicas manifestaciones de lo estético. A él habrán de consagrarse otros trabajos y fundamentalmente dos: uno, dedicado a las artes que, por cierto, no se reducen a su lado estético, y otro, a lo estético no propiamente artístico (en la naturaleza, la artesanía, la técnica, la industria y la vida cotidiana). Pero, aunque lo estético artístico debe ser objeto de un estudio especial (como teoría de las artes o del trabajo artístico), nos interesa subrayar desde ahora el lugar privilegiado que ocupa en el universo estético, considerando el papel preeminente que tiene para la conciencia estética contemporánea. E interesa destacar asimismo el papel central que tiene en las artes, a diferencia de lo que sucedía en otras épocas, o a diferencia también de lo que sucede hoy en otras regiones del universo estético, la función que consideramos estética.

Con esta introducción, queda abierta la puerta al campo de los problemas generales y fundamentales de la Estética. A los lectores que ya han recorrido este tramo introductorio, los invitamos a entrar en él.

I. La necesidad de la Estética

¿Tiene la Estética derecho a existir?

Al iniciar nuestro estudio de la Estética partimos del supuesto de que las investigaciones en este campo han de darse en un territorio o ámbito propios, pues de lo contrario carecería de sentido dicho estudio. Pero, al tratar de fijar sus límites y señalar los caminos más adecuados para transitar por él, surgen y se encadenan una serie de problemas. Estos problemas son, en primer lugar, los de precisar el objeto sobre el que versa, así como los del método o métodos más certeros de acuerdo con la naturaleza de su objeto y, en segundo lugar, y en concordancia con esos dos problemas, los de definir la Estética misma y determinar la utilidad o ventaja de su estudio.

El cúmulo de respuestas diversas, e incluso antagónicas a estas cuestiones, pone de manifiesto cuán difíciles e inciertas son las investigaciones en este campo. Arredrados ante tantas dificultades no han faltado —sobre todo en nuestra época— quienes hayan propuesto lisa y llanamente abandonar su estudio. En verdad, no dejan de ser inquietantes los argumentos con que se niega a la Estética su derecho a existir como una rama legítima del conocimiento. Y entre esos argumentos están los de que la Estética carece de objeto propio; que si lo tiene, dado su carácter vaporoso u opaco a la razón no permite explicaciones objetivas, fundadas; que por sus generalizaciones ilegítimas y su esencialismo se halla vuelta de espaldas a lo concreto real y, finalmente, que su estudio carece de provecho para quienes —como los espectadores, creadores, críticos o historiadores— se hallan en una u otra relación con la experiencia estética en general, o con el arte en particular.

En consecuencia, lo que con estos argumentos se pone en tela de juicio es el derecho mismo a existir de la Estética, derecho que sólo podría justificarse si dispone de objeto y método propios. Ahora bien, aunque sólo podremos responder en definitiva a esta cuestión al poner punto final al presente libro, no podríamos iniciar

nuestro estudio si no nos aventuráramos a responder —aunque sea provisionalmente— a la cuestión medular del derecho de la Estética a existir. Nos vemos obligados, por ello, a examinar los argumentos de quienes, situados en diferentes niveles o planos en su trato con lo estético o movidos por diferentes preocupaciones en sus relaciones estéticas con la realidad, dudan de, o rechazan categóricamente, la validez teórica o las ventajas prácticas del estudio de la Estética.

Una cautelosa exploración en este campo minado nos permite reconocer, sin embargo, que para nosotros existe un conjunto de objetos a los que atribuimos ciertas cualidades específicas y al que llamamos, justamente porque sus objetos las poseen, universo estético. En este universo incluimos tanto seres naturales (un paisaje, una flor, un colibrí) —es decir, seres que no deben su existencia al hombre— como objetos artificiales, producidos por el trabajo humano, y entre los cuales figuran: objetos usuales de la vida cotidiana, productos artesanales o industriales, determinados dispositivos mecánicos o técnicos y, finalmente, los productos humanos que llamamos obras de arte y que, en nuestra época, ocupan un lugar privilegiado dentro del rico y variopinto universo estético. Todos los miembros de este universo, por muy diversos que sean o por mucho que se distingan entre sí dada su diferente apariencia sensible, estructura interna o función y finalidad, tienen algo en común que es lo que justifica, desde nuestra perspectiva contemporánea, su pertenencia al universo estético. Hay que reconocer que no todos los objetos que hoy admitimos como legítimos pobladores de ese universo, fueron siempre reconocidos como tales. Esto nos obliga a ser cautelosos con respecto a su filiación estética futura, cuidándonos de afirmar que todos ellos, en el futuro, seguirán formando parte de ese universo. No olvidemos que en un pasado aún reciente, el mapa de lo estético no incluía, por ejemplo, en su continente artístico al arte prehispánico. Y tenemos presente asimismo, para no caer en cómodas predicciones, que ciertos objetos —máquinas o productos industriales— hasta bien avanzado el siglo XIX eran considerados por su fealdad como la negación misma de lo estético.

Pero, si hoy reconocemos que existe algo así como un universo estético y, con él, un modo de apropiación, contemplación o comportamiento humano específico ante sus objetos, y si, por otra parte, advertimos que uno y otro no son estudiados en su especificidad por ninguna de las ciencias particulares que conocemos hasta ahora, podemos concluir que se hace necesaria una ciencia especial que se

ocupe de esos objetos y del comportamiento humano hacia ellos, así como de las condiciones individuales y sociales en que se dan dichos objetos y ese comportamiento. Y esa ciencia es precisamente la Estética. Como toda ciencia que versa sobre hechos, experiencias o relaciones empíricas, tiene un objeto propio de estudio, distinto del que tienen otras ciencias particulares, y como todas ellas aspira a considerar su objeto de un modo sistemático, fundado y racional.

La realidad peculiar y el comportamiento humano específico que constituyen el objeto de la Estética, no pueden ser separados del todo en que se integran otras realidades y otros comportamientos humanos. De ahí que no pueda desvincularse de las ciencias —como la psicología, la economía, la sociología, la lingüística, la semiología, la teoría de la información, etcétera—, que estudian realidades y relaciones entre los hombres que influyen en lo estético o condicionan su existencia. Pero ello no anula la necesidad de la Estética como ciencia especial y autónoma. Y esto es válido incluso cuando se ocupa de objetos o fenómenos estudiados también por otras ciencias humanas o sociales. Naturalmente, al hacerlo, no se limitará a repetir lo que, gracias a ellas, ya se sabe acerca de su objeto; sino que lo hará desde otro ángulo, o prestando atención a aspectos irrelevantes o ignorados deliberadamente por dichas ciencias. Así, por ejemplo, aunque las distintas ciencias naturales se reparten el conocimiento de la naturaleza, ninguna de ellas atiende a lo que el hombre ve en ella como lo "bello natural" o "naturaleza estetizada". Atender a esta naturaleza peculiar es tarea no de las ciencias naturales, sino de la Estética. Ningún botánico se preguntará, acerca del ser de la encina, lo que se pregunta el poeta Antonio Machado, al interrogarla:

¿Qué tienes tú, negra encina
campesina,
con tus ramas sin color
en el campo sin verdor;
con tu tronco ceniciento
sin esbeltez ni altiveza,
con tu vigor sin tormento,
y tu humildad que es firmeza?

Ahora bien, no es la encina natural castellana, sino la encina humilde y firme que sólo existe efectivamente por obra y gracia del poeta, la que pertenece al tipo de objetos que interesa, no a la bo-

tánica, sino a la Estética. A veces se trata de experiencias ya existentes para otras ciencias, pero que la Estética las considera desde otro ángulo que escapa a ellas. Así sucede por ejemplo con la percepción. La psicología se ocupa de la percepción ordinaria, o de la percepción en general, cualquiera que sea la forma que asuma en diferentes relaciones humanas: cognoscitiva, práctico-utilitaria, productiva o estética. Pero corresponde a la Estética estudiar los rasgos propios de esta forma específica de percepción que es esencial en el comportamiento estético. En suma, se hace necesaria una disciplina particular, autónoma, que se haga cargo de todo ese terreno no cultivado, o cultivado en otra forma por otras ciencias. Y esa disciplina es justamente la Estética.

Aunque ya en la Antigüedad griega encontramos reflexiones sobre problemas estéticos (desde los filósofos presocráticos del siglo VI antes de nuestra era), la Estética, como rama del saber o disciplina filosófica especial, es relativamente joven. Nace a mediados del siglo XVIII cuando el filósofo alemán Alexander Baumgarten construye la primera teoría estética sistemática a la que da, también por primera vez, el nombre de Estética (del griego *aisthesis*, que significa literalmente "sensación", "percepción sensible"). En consonancia con el significado originario del término, Baumgarten entiende por Estética una teoría del saber sensible o conocimiento inferior con respecto al saber racional, superior, que es objeto de la lógica, y a la teoría de las acciones de la voluntad, objeto de la ética.

Nace, pues, la Estética como una disciplina filosófica, destinada a estudiar una forma de conocimiento oscuro, inferior, y no un tipo específico de lo real; es decir, nace sin fundamento empírico, histórico y social y, por tanto, con una abrumadora carga especulativa. Sin embargo, ya en su nacimiento mismo se subraya algo que hasta hoy conserva su validez, más allá de sus límites especulativos: su atención a lo sensible. Posteriormente, se abren a la Estética caminos diversos que van desde la reafirmación y extensión de su fardo especulativo originario, hasta el intento de constituirse en una disciplina científica autónoma. Pero el peso de ese fardo especulativo ha sido tan grande, sobre todo en las estéticas metafísicas, y sigue siéndolo todavía en las que la reducen a una rama de la filosofía, y las dificultades para construirla como una verdadera ciencia han sido tan irrefrenables que su propia existencia se vuelve problemática. "No hay Estética", sentencia el filósofo analítico J.A. Passmore; "La Estética no existe ni puede existir", afirma el poeta Paul Valéry, aunque reconoce que constituye "una gran, mejor dicho, irresisti-

ble, tentación". Por ello, volvamos a preguntarnos, ansiosos ya de ir más allá de una respuesta provisional: ¿se justifica la necesidad de la Estética? Lo que equivale asimismo a preguntar: ¿tiene la Estética derecho a existir? Pero antes de dar nuestra propia respuesta, interroguemos a quienes —profesionalmente o no, a un nivel espontáneo o reflexivo— se relacionan con lo estético en general, o lo artístico en particular, y conozcamos los cargos que, en diverso tono y con diferentes argumentos, lanzan contra la Estética poniendo en tela de juicio su existencia misma.

Proceso a la Estética

La Estética al parecer no tiene muchos valedores. Abundan los que le niegan el pan y la sal, o sea el derecho a vivir *su* vida. Así pues, antes de seguir adelante abramos un proceso a la Estética. No dudemos incluso en sentarla en una especie de banquillo de los acusados y en citar a juicio a sus diversos acusadores, a saber: el espectador "ingenuo", el conocedor "cultivado", el crítico de arte, el artista, el filósofo (o más exactamente, cierto filósofo), el historiador y el científico del arte. Escuchemos primero a sus detractores y luego veamos lo que la Estética (o al menos, determinada Estética) podría responderles en el proceso que le hemos abierto.

Los cargos del espectador "ingenuo" y del conocedor "cultivado"

El espectador "ingenuo": "¿Qué puedo ganar con la Estética? ¿Me servirá para distinguir el arte de lo que no lo es? ¿Acaso podré con su ayuda apreciar mejor una obra artística? ¿No ganaré más leyendo los libros que prometen enseñar 'cómo se mira un cuadro' o 'cómo leer una novela'? En ellos encontraré al menos alguna ventaja práctica que ningún tratado de Estética me podrá dar. Y si pensamos en el artista, en un joven pintor por ejemplo, ¿es que el estudio de la Estética le hará pintar mejor? Lo dudo. En consecuencia, si no me sirve como espectador ni sirve tampoco al creador, la Estética por mucha teoría que almacene en sus libros no deja de ser inútil cuando uno se enfrenta a problemas concretos, prácticos, ante una obra de arte. Con esto no niego que pueda servir a intelectuales entretenidos en 'rizar el rizo' o a filósofos de salón ocupados siempre en lo que menos sirve en la vida real."

Hasta aquí el espectador "ingenuo" con su lenguaje sencillo, sin rodeos, y un tanto provocador. No obstante, acaba de plantear un problema vital: ¿para qué sirve la teoría —la Estética en este caso— a la práctica? Retengámoslo en nuestra mente porque con su desnuda y espontánea formulación, está planteando nada menos que el problema medular de las relaciones entre la teoría y la práctica, aunque sólo lo haga con respecto a esa manifestación estética peculiar que es el arte. Pero oigamos otra voz.

El conocedor "cultivado": "Desde hace años no me pierdo en esta ciudad ninguna exposición importante. Ayer estuve en el Museo de Arte Moderno solazándome con el geometrismo de Manuel Felguérez y las "lluvias abstractas" de Vicente Rojo, y hoy he terminado la lectura de la novela más reciente y más vendida, según las encuestas, de Gabriel García Márquez: *El general en su laberinto.* Por lo que se refiere a la producción artística y literaria, más acá o más allá del charco, estoy al día, lo que no es fácil en nuestra época. Nada de lo que se exhibe con éxito en Nueva York o París me es ajeno, aunque sea a través de las revistas norteamericanas o francesas de arte, y de los últimos 'gritos' no hay ninguno que escape a mis oídos. Cierto es que en todos estos años unos estilos se suceden a otros y, a veces, vertiginosamente. Es difícil no marearse ante tanto cambio. Por ello guardo celosamente el último diccionario de ismos, publicado recientemente en inglés, pues el que yo tenía en español de Cirlot ya quedó muy viejo. Hay que estar al día, antes de que —como decía un antiguo filósofo, cuyo nombre no recuerdo— el hoy se convierta en ayer. Todo esto me afirma en la convicción de que el arte, como la manifestación más alta de la cultura estética, es un territorio inestable, sujeto a cambios bruscos e inesperados, sobre todo en nuestra época, cambios que marean a muchos. ¿Quién podría sospechar a comienzos de siglo la boga posterior, no la moda, del arte abstracto? ¿Quién se imaginaría a su vez hace unos años, en pleno auge del arte abstracto, no figurativo, que la figura retornaría con el *pop-art*? ¿Y, menos aún, que las reacciones contra el objetualismo —o apoteosis del objeto segun mi diccionario— darían paso a este novísimo arte conceptual? ¿Qué dirían los antiguos si levantaran la cabeza? ¿Qué dirían los modernos ante los embates del posmodernismo? Pero, en verdad, no hay que retroceder mucho para encontrarlos, pues los antiguos y los modernos están ahí, cerca de nosotros, a la vuelta de la esquina, irritados o desconcertados ante todo arte no representativo. Y todo ello para no hablar del arte ecológico, del arte hidráulico, del arte del cuerpo, del arte computarizado,

del arte cinético, etcétera, junto a los cuales el arte no figurativo de las vanguardias del siglo XX, que tanto escandalizó a nuestros abuelos, resulta ya de lo más anacrónico y tradicional. Pero incluso refiriéndonos sólo a éste, vemos que desde el Renacimiento a nuestro siglo, cambian los estilos, los gustos artísticos y las preferencias estéticas. Lo que ayer provocaba conmoción, hoy no sobresalta a nadie. Lo que en el pasado se rechazaba, hoy se acepta dócilmente. La música de Stravinsky, silbada en París en su primera ejecución, es hoy —para un conocedor cultivado como yo— una música pegajosa. ¿Quién se atreverá, por tanto, a pisar firme en esta arena movediza? ¿Quién a izar banderas fijas, es decir, principios generales, con la pretensión de valer para tan diversos estilos y movimientos artísticos? Y, sin embargo, tal es la ilusoria aspiración de la Estética: establecer algo firme, absoluto, universal, esencial, allí donde todo es movedizo, relativo, concreto e inestable. Ante esta pretensión descabellada, no tenemos más remedio que gritar: '¡Viva el arte! ¡Abajo la Estética!' "

He aquí lo que opina el conocedor "cultivado". Ve a la Estética meciéndose dulcemente en una hamaca intemporal, abstracta, ciega para el arte que se agita y mueve por doquier. Pero demos paso a nuevos detractores de la Estética.

Las quejas del crítico de arte y del artista

El crítico de arte: "En las galerías me encuentro siempre con un conjunto de cuadros, mejor o peor colgados, que son producto, cada uno de ellos, de un proceso creador único e irrepetible. Mi tarea como crítico consiste en penetrar en la estructura de cada obra y tender un puente entre ella y el espectador que facilite a éste el acceso a su organización interna, al principio único que la rige y, de este modo, mostrar sus valores estéticos. El crítico, por tanto, no puede repetirse, pues cada vez tiene que habérselas con una nueva obra a la que no son aplicables los conceptos, principios, normas o valores propios, descubiertos en otras. Por todo esto, nuestra labor se vuelve tan difícil, tan incierta e incomprendida y, en ocasiones, tan ingrata y amarga. Mi compañero, el crítico literario Emmanuel Carballo, ha denunciado muy justamente y en más de una ocasión, esta incomprensión, esta ingratitud y esa amargura. Cuando nos enfrentamos a una obra única como el cuadro *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso, o el mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, ¿de qué valen las afirmaciones generales del

esteta? El marcha por un camino; nosotros por otro. El suyo es el general y abstracto de la teoría; el nuestro, el singular y concreto de la vida: el de la experiencia estética que es suscitada por la obra concreta y única. No está de más recordar el famoso aforismo de Goethe acerca de la grisura de la teoría y el verdor de la vida. En suma, el esteta puede seguir haciendo afirmaciones generales; pero los críticos al enfrentarnos a la obra singular, podemos pasarnos sin ellas. Pero no sólo nosotros; también el espectador y el artista pueden ignorarlas, pues no las necesitan. Por el contrario, si de alguien necesita el espectador al contemplar la obra de arte, o el artista al crearla, es precisamente del crítico. O sea: de este juez tan extraño que está obligado a juzgar cada obra sin poder recurrir a ningún código."

Toca ahora su turno al artista, que por su papel decisivo en la creación de la obra, considera que debe ocupar en el presente debate una posición central.

El artista: "Lo importante para nosotros es crear y ninguna teoría podrá sacarnos de apuros en el proceso de creación. En el acto creador, el artista se encuentra sólo. El poeta ante el papel en blanco o el pintor ante el lienzo desnudo son como exploradores inseguros que, sin brújula, tienen que aventurarse por senderos desconocidos. No hay señales en el camino que puedan orientarle. No hay reglas que le marquen los pasos justos. Lo que diga el crítico, después de haber recorrido el incierto y, en ocasiones, doloroso camino, le llega demasiado tarde. Pero ¿acaso podrá acogerse previamente a los principios, normas o prescripciones que la Estética pone al alcance de su mano? Tampoco. El artista está condenado a ser libre, a darse su propia ley y de nada le valdrá buscarla fuera de él. ¿De qué le sirvió a Lope de Vega en la acción dramática de *Fuenteovejuna* la ley aristotélica de las tres unidades? ¿De qué le sirvieron a Velázquez las reflexiones de su coetáneo Palomino cuando en *Las meninas* pintó algo jamás pintado: el aire? ¿Cómo puede encauzar una teoría estética el impulso creador del artista cuando su azarosa tarea consiste precisamente en pisar terrenos jamás pisados, en hablar una lengua nunca hablada o en producir una realidad que sólo puede existir como realidad creada por él? Ciertamente, lo que la Estética le diga será tanto menos válido cuanto más general sea, y por consiguiente cuanto más alejado esté de los problemas concretos e inesperados que al artista ha de resolver. En consecuencia, cuanto más general y abstracta, tanto más inútil para el artista. ¿Y qué decir de la Estética que se entromete en nuestro trabajo, trazándole límites, normas o caminos a seguir? Ejemplos de ella no

faltan lamentablemente incluso en nuestra época (recuérdense los tiempos aún frescos del 'arte dirigido' bajo el nazismo y el stalinismo). Digamos rotundamente que el artista tiene que rechazar el arte por decreto y la Estética normativa que pretende justificarlo. Pero si, por razones ajenas a la voluntad del artista, el arte no escapa en determinadas condiciones históricas a cierto normativismo, y nunca les falta una 'buena razón' para recurrir a él a las iglesias de una u otra naturaleza (religiosa, moral, política) y entrometerse así en nuestra labor, anhelemos vivamente que se mantengan lo más alejadas posible, mordiéndose la cola con sus normas y abstracciones. Ciertamente, su intromisión en nuestra práctica al empeñarse en justificar un arte dirigido o regimentado sólo puede ser funesta para el artista. ¡Más vale en definitiva una Estética distante, pero inocua, que una Estética vecina y entrometida empeñada en poner una camisa de fuerza a nuestro impulso creador!"

También el filósofo arremete

Aunque la Estética ha sido considerada desde su nacimiento (con Baumgarten y Kant, en el siglo XVIII) como una rama de la filosofía, y aunque a lo largo de casi veinticinco siglos, casi todos los grandes filósofos (Platón, Aristóteles, Hume, Schiller, Kant y Hegel, entre otros) han reflexionado sobre sus problemas, no faltan en nuestros días filósofos que consideran sus títulos teóricos bastante dudosos. Se ha visto así sujeta a un ataque frontal como el que desencadena el filósofo analítico John Passmore en su ensayo *The Dreariness of Aesthetics* (en W. Elton, *Aesthetics and Language*, Oxford, 1959). Resumamos en pocas palabras los argumentos que suelen esgrimirse contra la Estética desde esas posiciones filosóficas.

El filósofo: "La Estética es una ciencia que habla de algo inexistente; carece de objeto propio, pues 'el arte' o 'el objeto estético' son palabras a las que no corresponde un referente. No existen, en efecto, cualidades o propiedades 'estéticas' comunes a objetos tan diversos como una rosa, una sinfonía, un cielo azul, un cuadro, un poema o un templo. ¿Cómo generalizar ciertas propiedades tratándose de objetos tan distintos? En este campo no caben definiciones, y el arte o la belleza no pueden ser definidos. Ahora bien, cuando la Estética se mueve de lo particular a lo general camina en una dirección equivocada. La generalización estética proviene ante todo del uso ambiguo y arbitrario de palabras como 'belleza', 'arte' o

'verdad artística', a las que se atribuyen significados muy diversos. La Estética es, por ello, una Torre de Babel en la que se manejan los mismos términos sin que pueda haber acuerdo sobre sus significados. Lo menos que puede decirse, entonces, es que en ella reina la confusión y el desorden tanto en el uso de las palabras como en los problemas y soluciones. De ahí su esterilidad. Lo único que permitiría conservarla, sería reducirla a la tarea de analizar el lenguaje artístico tratando de reformular o traducir el significado de sus expresiones. No es mucho, pero aplicar el análisis lingüístico para evitar confusiones y ambigüedades no es poco."

Ni el crítico ni el artista llegaron tan lejos como el filósofo en sus ataques a la Estética filosófica. ¿Será tal vez por aquello de que "para que la cuña apriete ha de ser del mismo palo"? Pero. . .

Suma y sigue. . .

Aún nos queda escuchar la voz de dos oponentes de fuste que provienen respectivamente de campos tan respetables como los de la historia y la ciencia del arte. No se les puede negar, por tanto, el derecho a pronunciarse en una cuestión —como la del papel de la Estética— que tanto les afecta. Oigámosles.

El historiador del arte: "Los estetas suelen olvidar que el arte tiene una historia, y que toda identificación de periodos diversos en este terreno no hace más que mutilarla o ignorarla. De la historia universal del arte suelen tomar un segmento —el arte clásico o clasicista—, breve si se piensa que las primeras manifestaciones artísticas datan de hace unos cuarenta mil años; sin embargo, los principios y valores de ese arte los elevan al rango de paradigma. Sólo existe lo que se ajusta a él. Mediante esta operación, lo diferente se vuelve idéntico. Pero el historiador no puede dejar de tomar en cuenta el desarrollo histórico en su conjunto, y no sólo un periodo por importante que sea. En consecuencia, tiene que considerar otras experiencias artísticas anteriores o posteriores a ese paradigma que no caben en un marco artístico tan excluyente. Fiel a la historia real, no puede ignorar la existencia de artes como el antiguo oriental, el cretense, el prehispánico, el barroco, el impresionista, el cubista, etcétera, que rebasan el angosto marco clásico o renacentista. La historia del arte pone así en bancarrota a la Estética que extrae sus categorías o principios de una fase artística histórica determinada, que identifica, por ejemplo, lo bello con lo bello clásico. El historiador del arte no puede esperar nada saludable y provechoso de

Fig. 1. La obra de arte —como este *Brindis de alegría* de Rufino Tamayo (óleo sobre tela, 1985)— es una realidad específica, singular, aunque para la Estética sólo existe con sus determinaciones más generales. (1a. parte, cap. I.)

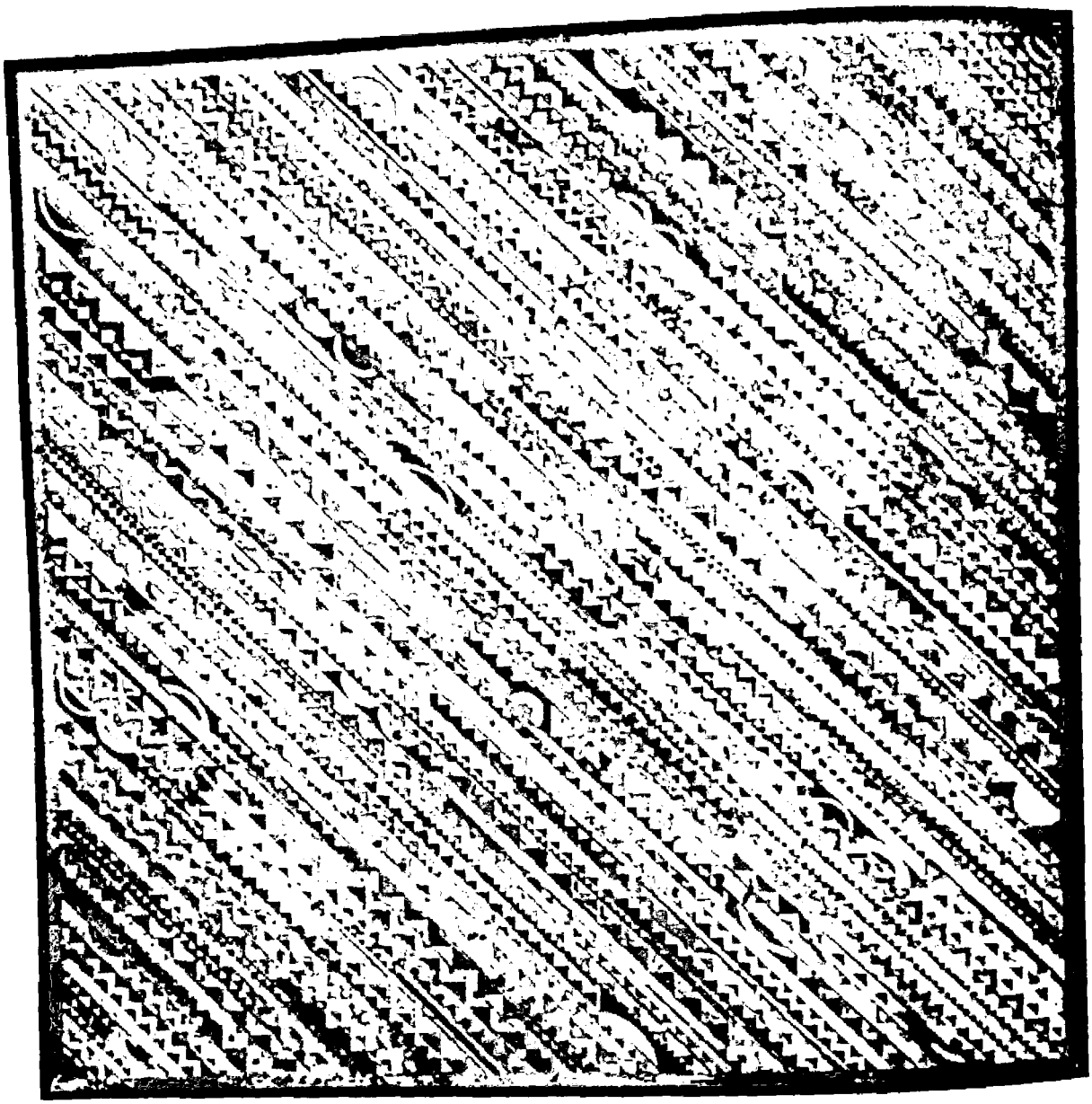


Fig. 2. El arte, como la manifestación más alta de la cultura estética, es un territorio inestable, sujeto históricamente a cambios bruscos e inesperados, sobre todo en nuestra época. ¿Quién podría sospechar, a comienzos del siglo, la boga posterior del arte en el que se inscribe esta lluvia abstracta de Vicente Rojo? (*México bajo la lluvia*, acrílico sobre tela, 1980). (1a. parte, cap. I.)

Fig. 3. Los valores extraestéticos (religiosos, nacionales, morales, etc.) se dan en el cuadro de El Greco (Museo del Prado), *El caballero de la mano en el pecho*, pero esos valores sólo se encuentran integrados, como parte indisoluble de esa totalidad que es la obra de arte.

Fig. 4. La cabeza del *Hermes* de Praxiteles (Museo de Olimpia) es una de las r
altas expresiones de lo bello clásico; es decir, de lo bello como categoría estét
particular e histórica. Si lo estético no se reduce a lo bello y, menos aún, a lo b
clásico, ¿cómo podría definirse la Estética como simple filosofía o ciencia d
bello? (1a. parte, cap. I.)

Fig. 5. La *Venus de Milo*, vista posterior (Museo del Louvre, París), encarna el ideal de belleza femenina de la Grecia clásica. (1a. parte, cap. I.)

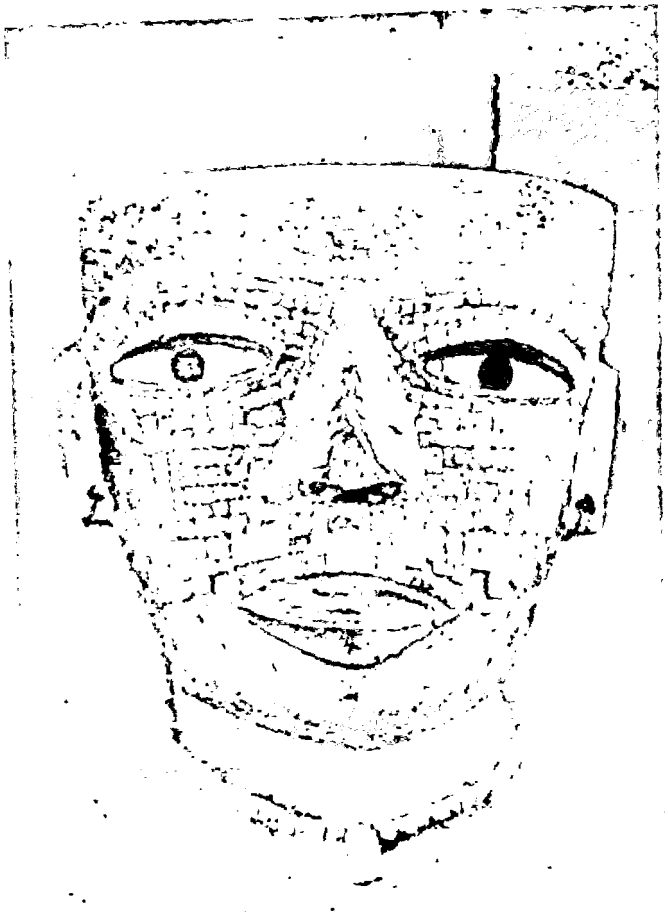


Fig. 6. La Estética tradicional, eurocéntrica y clasicista permaneció ciega durante siglos para una obra como esta *Máscara teotihuacana*, de piedra con mosaicos, que hoy se exhibe en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México. (1a. parte, cap. II.)

Fig. 7. Si comparamos el ideal de belleza femenina que encarna este cuadro de Tiziano, *Venus recreándose con el amor y la música* (Museo del Prado, Madrid) con el de la Grecia clásica en la *Venus de Milo*, podemos comprender hasta qué grado varían estilos e ideales estéticos, y hasta qué punto la Estética tiene que dialectizar su enfoque de la realidad artística. (1a. parte, cap. I.)

Fig. 8. De acuerdo con una estética especulativa, como la de Schelling, este cuadro de Guido Renni, *La Virgen de la silla* (Museo del Prado), encarna en la historia del arte la fase en que el alma domina totalmente sobre el cuerpo. No es, por tanto, la historia real la que lo lleva a esa conclusión, sino la metafísica que le hace deducir el arte de lo Absoluto. (1a. parte, cap. I.)

Fig. 9. Winckelman en el siglo XVIII tal vez pensaba en *El Discóbolo* de Mirón proclamar que el arte griego constituía, por su perfección, la cumbre inaccesib del arte, lo que le conducía a descalificar estéticamente al barroco. (1a. par cap. II.)

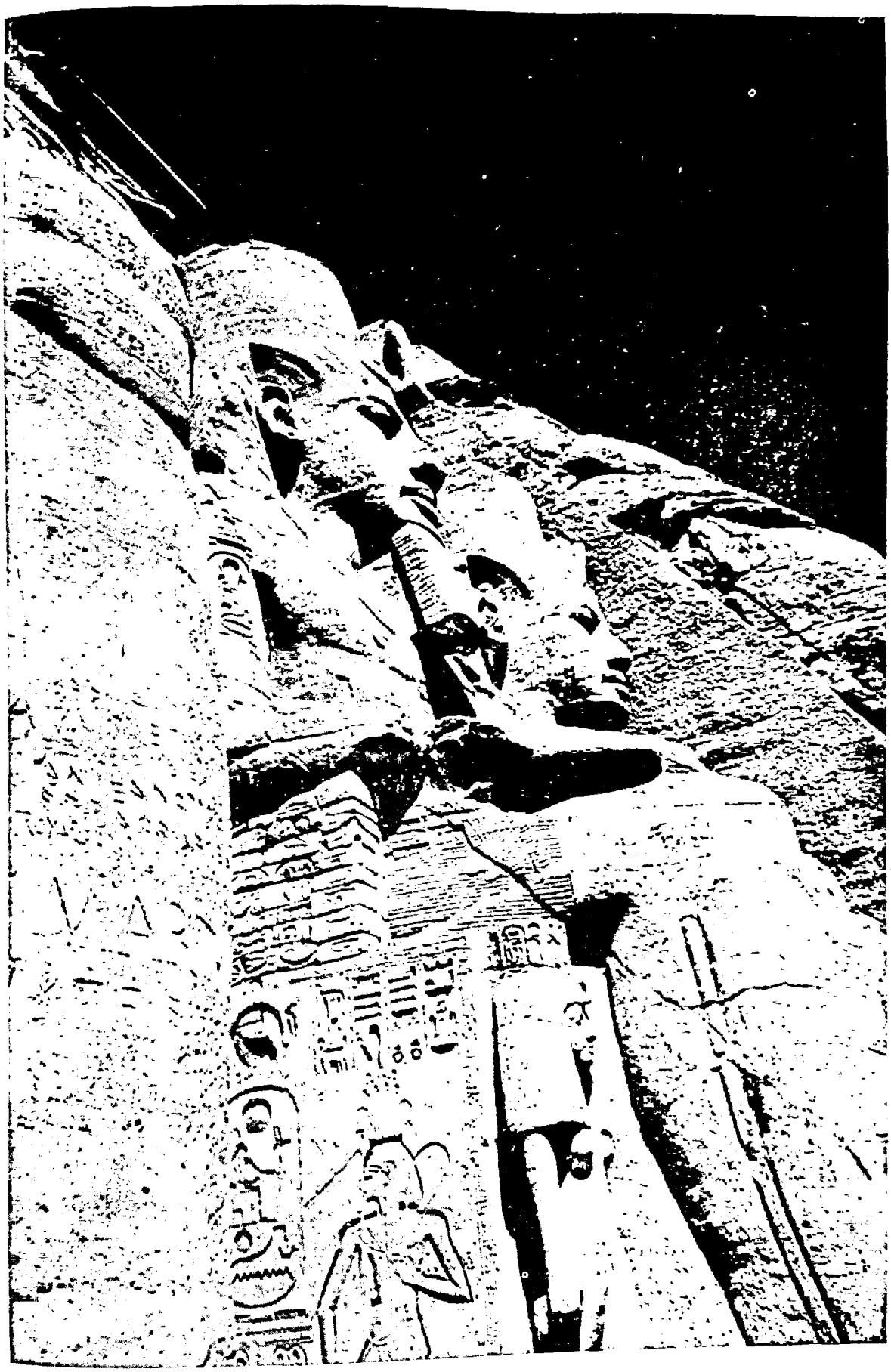


Fig. 10. Al ocuparse del arte egipcio, Worringer lo hace alejándose del enfoque de las estéticas tradicionales que, según él, se reducen a una estética del arte clásico. (1a. parte, cap. II.)

Fig. 11. La Estética no puede reducirse a una filosofía o ciencia de lo bello, y, menos aún, si ésta se reduce a lo bello clásico que encontramos en *La Victoria de Samotracia* (Museo del Louvre, París). (1a. parte, cap. II.)

Fig. 12. ¿Qué tiene que ver este cuadro de Goya, *Saturno devorando a sus hijos* (Museo del Prado, Madrid) con lo bello del cuadro de Renni (fig. 8)? Tan poco como un poema de César Vallejo con un soneto de Garcilaso. (1a. parte, cap. II.)

Figs. 13 y 14. Arriba: *Bisonte* de la Cueva de Altamira (Santander, España), tado sobre la figura de un caballo y superpuesto a figuras de cérvidos. Abajo *sonte saltando*, pintura rupestre de la misma Cueva, producida hace unos 1 años con una finalidad mágica, no estética, aunque hoy la contemplamos est mente. (2a. parte, cap. I.)

Fig. 15. Pila bautismal de la iglesia de San Bartolomé (Lieja, Bélgica), producida a comienzos del siglo XII para cumplir una finalidad ritual-católica. Hoy se la puede contemplar en la misma iglesia como una obra de arte. (2a. parte, cap. I.)

Fig. 16. Este propulsor de un arpón con las figuras de dos renos acoplados, conocido como *Propulsor de Bruniquet*, demuestra, ya en la prehistoria, que en la producción de instrumentos se abría un espacio que rebasaba su función estrictamente utilitaria. (2a. parte, cap. I.)

Fig. 17. Lo estético puede darse hoy para nosotros en un objeto como esta *Máscara de barro*, teotihuacana, cualquiera que haya sido el lugar en que fue producida o la función extraestética que cumplió originariamente. (2a. parte, cap. III.)

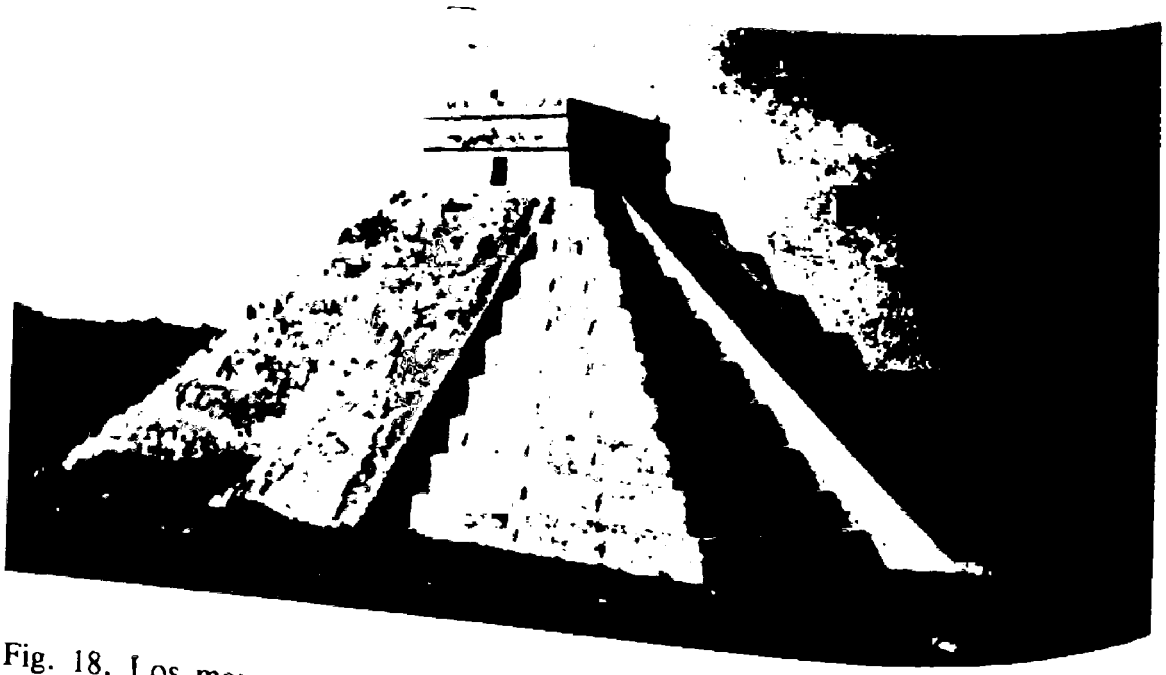


Fig. 18. Los mayas no mantenían con este *Templo del Jaguar* (Pirámide del "Castillo") en Chichén-Itzá, la misma relación que hoy mantenemos con él como obra de arte. (2a. parte, cap. I.)

Fig. 19. Al contemplar este retrato velazqueño de *Don Sebastián de Morras* (óleo sobre tela, 1643-1644), es difícil encerrar el cuadro en la definición del pintor contemporáneo Maurice Denis: "Un cuadro —antes que un caballo, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota— es esencialmente una superficie plana cubierta de colores organizados en cierto orden." (2a. parte, cap. I.)

Fig. 20. Contemplar este *Autorretrato* de Rembrandt en una sala del Museo d
Prado, de Madrid, es entrar en la relación específica, concreta, singular entre
sujeto (el espectador) y un objeto determinados que constituyen, en unidad in
soluble, cierta situación estética. (2a. parte, cap. II.)

una Estética que, en definitiva, se convierte en una cárcel para todo intento de explicación y valoración del arte de periodos histórico-artísticos irreductibles a los principios y valores del arte clásico. Para el historiador este último —como todo arte— es un hecho histórico, y como tal irrepetible. Si la Estética pretende reducir a unidad esa diversidad histórica (el *arte* al arte griego o renacentista, las funciones artísticas a la función estética, y esta función a la de reflejar la realidad, etcétera), sólo podrá hacerlo en la medida en que se vuelva de espaldas a la historia real."

Por último, conozcamos el punto de vista de quienes propugnan dejar a un lado lo estético, como un mundo aparte, y concentrar la atención en "el gran hecho del arte", ya sea en un sentido general (el propio de la "Ciencia general del arte" que cultivan Max Dessoir o Emil Utitz) o de un arte en particular (como hacen Worringer al ocuparse del arte gótico o Paul Westheim al estudiar el arte prehispánico).

El científico del arte: "A la Estética como filosofía de lo bello sólo le interesa el arte desde el punto de vista estético. Pero en cuanto que lo bello se plasma sobre todo en el arte clásico, la Estética se reduce en definitiva —como dice Worringer en su texto *Abstracción y proyección sentimental*, de 1910— a una Estética del arte clásico. Ahora bien, ni el arte se reduce a su lado estético ya que se encuentra unido por múltiples hilos a otras esferas de la vida humana (la moral, la religión, la política, etcétera), ni el arte entero cabe en los moldes de un solo arte: el clásico. Así pues, hay que separar los dos campos: el de la Estética que versa sobre lo estético y sobre lo bello en sentido clásico, y el de la Ciencia del arte, que se ocupa del arte cualesquiera que sean sus manifestaciones históricas, y en todos sus aspectos —religioso, moral, político, social—, aunque no encarne lo bello en sentido clásico. Al separar de la Estética la Ciencia del arte, y liberar a éste de su subordinación a lo bello, podemos estudiarlo en toda su complejidad así como en su diversidad histórica: el arte de todas las épocas: arte egipcio, griego, gótico, prehispánico, barroco, etcétera."

En defensa de la Estética

Difícilmente podría defenderse la Estética a sí misma si tuviera que asumir todos los errores que, en su nombre, han cometido en el pasado, o incluso en el presente, las estéticas metafísicas, especulativas, o las de inspiración eurocéntrica y clasicista. Pero los cargos u

objeciones que se le hacen, ¿pueden alcanzar a toda teoría estética y, en particular, a la que movida por una vocación científica aspira a dar razón, y a fundar sus razones, de una realidad y un comportamiento humanos específicos? Cierto es que no basta esa vocación y que hoy la Estética más que una ciencia constituida es más bien un proyecto de ciencia que avanza lenta y penosamente en su realización, a partir de ciertos supuestos filosóficos (sobre el hombre, la sociedad y la historia así como sobre el conocimiento), y con la ayuda de diversas ciencias sociales. Y avanza a través de diversos obstáculos epistemológicos e ideológicos, bajo el fuego cruzado de las más opuestas interpretaciones de los hechos estéticos y procurando hacer frente al reto de las más audaces e insospechadas actitudes estéticas y prácticas artísticas de nuestro tiempo. Pues bien, ¿qué podría responder esta Estética, en proceso de formación aún, a cada uno de sus firmes detractores, después de sopesar sus negaciones y afirmaciones?

Utilidad e inutilidad de la Estética

Al espectador "ingenuo" que confiesa sinceramente que no acierta a ver qué puede ganar él con la Estética o qué beneficios reportaría al artista, se le puede responder que este saber no es un conjunto de reglas a las que deba sujetarse la contemplación o producción artísticas. Y hay que concederle de buen grado que, en este punto, él como espectador poco tiene que ganar, si de pérdidas y ganancias se trata. En efecto, todo lo que la Estética pueda decirle no podrá sustituir, en modo alguno, al trato directo, concreto y sensible con la obra artística, si es que quiere apropiársela como un todo y no se contenta con una radiografía suya. Ningún principio estético, ninguna crítica de un cuadro, por ejemplo, puede liberar de la necesidad de contemplarlo. Ahora bien, el espectador "ingenuo" vive bajo la influencia de determinada ideología estética; es decir, de un conjunto de valores, normas y apreciaciones que asume acrítica y pasivamente. La teoría estética puede servirle, entonces, para disipar la niebla que la ideología tiende sobre las funciones del arte, el papel del artista, las relaciones entre el arte y la sociedad, entre la obra artística y el mercado, etcétera. Lo que le diga la Estética no será irrelevante para él, aunque no le reporte el beneficio contante y sonante que pudiera esperar de ella. Si le demuestra, verbigracia, que la experiencia estética o la práctica artística no son algo superfluo, un adorno en nuestra existencia, sino un elemento vital en toda so-

ciedad, una necesidad humana que requiere ser satisfecha, no podrá serle indiferente la comprensión de su naturaleza, o su papel en la vida de los individuos y de los pueblos. El valor que atribuyamos a la Estética no será, por ello, un valor en sí, sino el de un conocimiento de algo necesario para el hombre; tan necesario que, a lo largo de los siglos, encontramos al arte cumpliendo una u otra función en las sociedades más diversas. En este sentido, aunque la Estética no tiene por qué guiar al espectador en cada acto contemplativo, o al artista en su creación, sí puede contribuir a esclarecer a ambos su significación estética, social, humana. De este modo, algo tiene que ganar el espectador "ingenuo" al cobrar conciencia del lugar que él ocupa en su relación directa e inmediata con un objeto estético, o en particular con un producto artístico.

Dialectizar la Estética

Al conocedor "cultivado", catador incansable de los *ismos* que se suceden frenéticamente y que, a la vista de la vertiginosa dinámica del arte contemporáneo, rechaza la pretensión de buscar un punto fijo en un terreno tan movedizo e inestable, se le debe conceder que ha hecho bien en subrayar la mutabilidad de lo artístico, tan acentuada en nuestra época. Pero esa mutabilidad no se reduce —como él la reduce— a los cambios de gusto y preferencias estéticas, a la falta de unanimidad en la apreciación de las obras artísticas. La historia universal del arte se le presenta, en virtud de esos cambios, como un ascenso y desplome de imperios artísticos, y esto le parece mortal para la Estética, empeñada en ignorar las diferencias estéticas y artísticas. Cree que para establecer los principios generales que pesan sobre ellas, tendría que contar con un consenso de opinión tan amplio en este campo, como el que existió durante siglos en torno al arte clásico o al renacentista. El conocedor "cultivado" acepta la legitimidad de las variaciones de gustos o ideales estéticos, pero cree que, con ello, se mina el terreno de la Estética, ya que se le hace imposible explicar lo que —como arte— es ante todo cambio e inestabilidad.

Ahora bien, esta creencia descansa en el supuesto de que sólo puede haber conocimiento de lo inmutable e idéntico, y no de lo variable y diferente. Pero aunque esta concepción tenga padrinos filosóficos tan venerables como Platón y Aristóteles, lo cierto es que la ciencia es ciencia de un mundo real y que éste, por su naturaleza, es cambio, movimiento y variación constantes. Las proposiciones

científicas, por tanto, sólo tienen una estabilidad relativa, lo que no quiere decir que por ello sean falsas, pues justamente por ser relativas se ajustan al ritmo cambiante y dinámico de lo real. En este sentido, todas las ciencias fácticas —y muy especialmente las ciencias humanas o sociales entre las cuales habría que pugnar por incluir a la Estética—, son tan cambiantes —es decir, tan históricas— como la realidad que estudian. Por ello decía Marx en *La ideología alemana*, atendiendo a esta dinámica de lo real: "Sólo hay una ciencia: la ciencia de la historia."

La variabilidad de la realidad que investiga la Estética, podrá ser mayor que la de las ciencias sociales, para no hablar de las ciencias de la naturaleza. Pero, de la misma manera que la variabilidad y el cambio no excluyen, en ellas, la formulación de conceptos, principios, leyes o teorías relativamente estables, tampoco aquí es imposible semejante formulación, pese a los cambios de gusto e ideales estéticos y a la sucesión de diversas manifestaciones artísticas. Por otro lado, los cambios pueden y deben ser explicados. La preferencia en una sociedad dada por el ideal clásico o el romántico, por el realismo o la abstracción, así como la predilección de que gozan los cuadros de historia en una época o los bodegones en otra, el auge de la epopeya en determinado periodo histórico o de la poesía lírica en otro, no tienen nada de inexplicable, irracional o misterioso. Responden a una compleja trama de factores objetivos, sociales e ideológicos de la que forman parte también los individuos concretos (artistas y espectadores) con su bagaje vital en una sociedad determinada. Ciertamente, como dice con razón el conocedor "cultivado", el cambio está en la entraña misma de la experiencia estética y del arte. Pero, si esto es así, la Estética no puede cerrar los ojos ante él, y empeñarse sólo en buscar lo idéntico, lo eterno o intemporal, como hacían las doctrinas estéticas en el pasado. Si la realidad que estudia es dinámica, la Estética ha de serlo también; si es dialéctica, hay que dialectizar su enfoque de esa realidad. La variabilidad de estilos e ideales estéticos, que justamente interesa al historiador del arte, no puede ser mortal para una Estética científica, aunque sí lo es para una Estética metafísica o especulativa, cerrada o dogmática, que se resiste a admitir —y con mayor razón a explicar— esa variabilidad y cambio históricos. El conocedor "cultivado" tiene razón contra ella; pero no contra una Estética dialéctica, atenta al carácter dinámico y cambiante del universo estético y, dentro de él, a la sucesión de corrientes y estilos que constituyen la historia del arte.

Estética y crítica de arte

Respondamos ahora al crítico. Pero precisemos de entrada que hay críticos y críticos. Y teniendo presente esta distinción, quede claro que no nos referimos ahora al que tenía en mente Antonio Machado al decir que "no hay que confundir la crítica con las malas tripas". Tampoco nos referimos al crítico que, lejos de aportar razones al explicar o valorar una obra artística, sólo exhibe las impresiones que suscita en su sensibilidad. Es el crítico que, en lugar de girar en torno a la obra, hace que ésta gire en torno a él. Crítica, pues, como medio y no como fin; o también, como puente entre la obra y el crítico, y no entre la obra y el público. La crítica se convierte entonces con este puente falso en la obra en la que el espectador debe detenerse para admirar a quien se autoexhibe en ella. El diálogo de la Estética con quien escamotea de ese modo el objeto mismo de su labor, sería un diálogo de sordos. No; la Estética no tiene que hacerse valer frente a semejante escamoteador, sino ante el crítico auténtico que, empeñado en poner de manifiesto el ser, el valor o la función de una obra de arte, recela de lo que pretende aportarle la Estética. ¿De qué le sirven justamente como crítico —y la pregunta no deja de ser legítima— las afirmaciones de la Estética?

El crítico hace bien en deslindar los campos; la Estética se mueve en el dominio de lo general: conceptos, juicios, teorías, etcétera; la crítica, en la esfera de lo singular: esta obra concreta. Pero podría haber hecho también esta distinción: la Estética explica, conoce; la crítica no se limita a ello sino que también aprecia, valora, aunque exponiendo las razones en que basa su apreciación. Deslindados así los campos, el crítico hace bien en impugnar la Estética normativa que pretende imponerle reglas para juzgar toda obra de arte, ignorando su realidad específica y el contexto social y cultural en que es producida. Pero de esto no se deduce que pueda prescindir o arrojar por la borda todo fardo reflexivo que no se circunscriba a la singularidad de la obra, ya que incluso para esclarecer ésta tiene que partir de supuestos que toca a la Estética, y no a la crítica, fundamentar. Ciertamente, toda crítica presupone determinada concepción de la estructura o función de la obra de arte. Cuando se la juzga por las intenciones de su autor, por el efecto que suscita en el espectador, lector u oyente, o por determinadas cualidades objetivas de ella, se trata respectivamente: *a*) de una crítica intencionalista (en función de lo que se propuso el creador); *b*) de una crítica

efectual (para la cual cuenta ante todo el efecto emocional que la obra provoca en quien la percibe), o *c*) de una crítica objetiva —o más bien objetivista (que hace depender el valor de la obra de sus cualidades, consideradas éstas como propias de un objeto en sí, o en sus relaciones puramente externas). Toda crítica presupone, pues, cierta concepción del objeto artístico; lo que implica, a su vez, determinada Estética.

El crítico maneja asimismo conceptos fundamentales como los de percepción, belleza, forma, contenido, materia, expresión, significación, verdad, lenguaje, etcétera, cuya legitimidad teórica o peculiaridad de su uso en el arte corresponde explicar y fundamentar a la Estética. Y si ello es así y el crítico los maneja necesariamente aunque no siempre con clara conciencia de ellos, al igual que el personaje de Molière que hablaba en prosa sin saberlo, ¿por qué no aprovechar las reflexiones de la Estética para dar mayor fundamento y rigor a la crítica? Debe quedar claro, sin embargo, que el conocimiento que el crítico pueda obtener de ella jamás le liberará de las exigencias de su tarea propia: explicar y valorar una obra artística tanto en su singularidad como en su estructura interna y sus múltiples relaciones. La crítica de arte no es Estética en acción o en movimiento, o simple aplicación de lo que, como teoría general, pone a su disposición. Así pues, por muy provechosa que sea para el crítico, la Estética jamás podrá descargarle de las exigencias que le impone el cumplimiento de su tarea específica.

Teoría y práctica para el artista

Las quejas del artista parecen más convincentes que las del espectador o el crítico, pues si no hay reglas para contemplar o juzgar las obras de arte, menos aún las habrá para crearlas. Si pese a todo —recordemos los argumentos del artista—, la Estética insiste en establecer principios generales en una esfera que, por su propia naturaleza, es creación o invención, ello sólo puede conducir a esta alternativa: formular principios tan generales y abstractos que hagan de ella una disciplina vacua y estéril para el artista en su proceso creador; o bien guiar la actividad creadora, dictando normas que sólo conducirán a obstaculizar, o incluso a anular con funestas consecuencias su libertad de creación. Pero ante esta alternativa vemos que el artista no puede menos que exclamar: "¡Más vale una Estética distante, pero inocua, que una Estética vecina y entrometida!"

¿Qué puede responder la Estética ante la alternativa de convertirse en una teoría inútil o en una disciplina normativa? Podría responder, en primer lugar, que esa alternativa es falsa, ya que las relaciones entre la teoría y la práctica en este terreno ofrecen una tercera variante que no se deja reducir a las dos mencionadas: la de una teoría no normativa y, a la vez, fecunda para la práctica artística. Pero el que una teoría (al nivel de generalidad de la Estética, o al más bajo de una teoría del trabajo artístico, o más bajo aún: de un arte determinado —teorías de la danza, la música, la arquitectura, el cine, el teatro, etcétera—) sea beneficiosa o nociva, dependerá en cada caso: *a*) de qué tipo de teoría se trate (desligada o no de la práctica correspondiente; normativa o explicativa); *b*) del momento histórico en que surge la reflexión estética, y *c*) del grado de desarrollo de la práctica artística con la que esa teoría se halla en relación. Veamos todo esto más de cerca.

Cuando la Estética o la teoría del arte (en sus diferentes niveles de generalidad) no guardan relación con la práctica correspondiente; es decir, cuando sus conceptos, proposiciones, leyes o categorías no toman en cuenta la experiencia y la historia real y se deducen de principios metafísicos (el Ser, la Idea, lo Absoluto, Dios o lo infinito) o de abstracciones vacías (el hombre, la naturaleza humana, la voluntad, la vida), el artista tiene razón en rebelarse contra semejante doctrina estética, o en considerarla inocua para su actividad. La Estética se convierte entonces en mera ilustración de la metafísica o de cierta antropología filosófica. Le interesa extraer sus principios de una u otra más que de la experiencia estética y la práctica artística. Así, por ejemplo, Schelling ve la evolución del arte como una sucesión de fases que él llama lo "característico", la "gracia sensible" y la "aparición del alma", fases que se encarnan respectivamente en tres grandes pintores del Renacimiento: Miguel Angel, Rafael y Guido Renni. Con la última fase, que para Schelling es la del dominio total del alma sobre el cuerpo, se cierra el ciclo. Pero ¿se acaba con ella la evolución del arte? No. Ahora bien, la renovación artística sólo puede venir de una vuelta a la primera fase para recorrer nuevamente el ciclo señalado. ¿De dónde extrae Schelling esta ley de la evolución del arte? ¿Acaso de la historia real? De ninguna manera. ¿De dónde entonces? De su filosofía idealista, de su metafísica de acuerdo con la cual el arte es la presentación de lo Absoluto (lo infinito) por medio de lo finito. La pintura de Rafael, por tanto, no existe con su realidad propia allí donde esta realidad se da, a saber: en una sociedad concreta y dentro de la historia *real*

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Desarrollo de Colecciones

del arte. Existe pura y simplemente con *otra* realidad: como un momento o fase de lo Absoluto. ¡He ahí un claro ejemplo de la Estética contra la cual se pronuncia legítimamente el artista! Es evidente que semejante Estética especulativa, metafísica, nada puede decirle de provecho ya que entraña una contradicción irreconciliable entre el camino irreal que prescribe a la actividad artística y el camino real que sigue la verdadera historia del arte.

Pero veamos ahora el caso más favorable para el artista: el de la Estética o teoría del arte que se halla en cierta relación con la práctica y que, hasta cierto punto, se alimenta de ella. Pues bien, al artista puede interesarle no por razones puramente teóricas sino en la medida en que contribuye a desplegar su capacidad creadora. O sea: cuando le orienta con sus conceptos y categorías a modo de señales en la lucha entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición e innovación. O también cuando le ayuda a deshacerse de una ideología estética que le da una imagen distorsionada o ilusoria de su situación, de su trabajo y su obra y, por tanto, del papel que puede desempeñar con su arte en la sociedad de su tiempo. Todo lo cual tiene que ver, por supuesto, con su actividad.

El artista, en verdad, no es por principio un teórico, pero un poco de teoría —cuando ésta hunde sus raíces en la práctica— no le sobra. A veces, insatisfecho e impaciente con lo que los teóricos le dicen, se pregunta inquieto por qué han de ser ellos y no él —que cuenta con el rico e insustituible bagaje de su experiencia creadora—, quien reflexione sobre ella. Y surge así el artista-teórico, reflexivo, que encontramos en el Renacimiento con Leonardo y Alberti, en los tiempos modernos con Goethe, Schiller y Shelley, y en nuestra época —que es, lo cual no deja de ser sintomático, cuando más abundan— con creadores de la talla de Kandinsky, Malevich y Siqueiros, en la pintura; Stravinsky y Schönberg, en la música; Eisenstein, en el cine; Elliot, Valéry, Machado y Octavio Paz, en la poesía, y tantos otros. Bastaría esta breve nómina para reconocer que la hostilidad del artista hacia la teoría no es absoluta sino que está dirigida más bien a las doctrinas que sólo ofrecen sus normas asfixiantes o su vacua especulación. Esto no quiere decir que el artista que teoriza sobre el arte, por el hecho de contar con su propia experiencia, esté a salvo de interpretarla en un sentido normativo, como hace Siqueiros al proclamar que "no hay más ruta que la nuestra", o que no se deje arrastrar por un impulso especulativo —como sucede a Kandinsky, Malevich y Mondrian— al enredarse en laberintos metafísicos.

Por otro lado, habría que distinguir entre las teorías propiamente dichas, que cumplen ante todo una función explicativa, y el conjunto de ideas, normas o convenciones que, en un momento dado, es asumido por los artistas y con el cual pretenden encauzar en cierta dirección su práctica artística. Es lo que en la actualidad suele denominarse la poética de determinado movimiento artístico. Se habla así, por ejemplo, de la poética del realismo o del modernismo o del constructivismo en un sentido distinto del que dieron al término Aristóteles en la Antigüedad griega, o los formalistas rusos en la época contemporánea. De la poética forman parte los manifiestos y programas artísticos, así como las declaraciones de los artistas en contra de los principios o convenciones con los que rompen, o en pro de los nuevos con los que aspiran a impulsar su práctica. Así entendida, la poética es parte de la ideología estética que vive el artista, y no debe confundirse, por tanto, con la teoría ya sea del fenómeno estético, del arte, o de una práctica artística en particular.

Hecha esta distinción obligada, y refiriéndonos ahora a la teoría propiamente dicha que por su fuerza explicativa proporciona ciertos conocimientos, cabe preguntarse: ¿en qué medida tiene efectos positivos sobre la práctica artística? Precisemos con este motivo que, incluso compartiendo esa fuerza explicativa, hay teorías y teorías. Hay las que van a remolque de la realidad, o a la zaga de una práctica que ya ha recorrido históricamente todo su ciclo y de la que son, dada su aparición tardía, apenas un registro o balance suyo. Estas teorías pueden ser muy firmes, estar muy bien asentadas, pero en cuanto que son abstracciones de realidades o movimientos artísticos que ya han agotado sus posibilidades creadoras, poco es lo que pueden ofrecer a los artistas de su tiempo. Su limitación práctica está —parafraseando el famoso aforismo hegeliano sobre la filosofía— en haber emprendido el vuelo demasiado tarde. Así sucede con la *Poética* de Aristóteles, que es una abstracción del arte dramático de su época (siglo IV antes de nuestra era), cuando éste ya ha dado sus mejores frutos, razón por la cual no podía influir vivamente en los autores griegos de su tiempo. Hay teorías que surgen, en cambio, cuando lo nuevo en el arte apenas despunta o no ha realizado aún todas sus posibilidades. Tal es el caso de una teoría como la que en el siglo XV expone Leon Bautista Alberti en su *Tratado de la pintura*. En una época en la que los artistas rompen con el ideal estético de la Edad Media y en la que necesitan hacer una nueva pintura, el *Tratado* de Alberti contribuye a demoler valores plásticos ya caducos, como el que se asignaba hasta entonces al fondo de

oro, y contribuye asimismo a afirmar otros valores inéditos como es el de la visión de la realidad en perspectiva. La teoría ilumina así a los pintores florentinos del siglo XV y, de este modo, les ayuda en su práctica a romper con lo viejo y asumir lo nuevo. Un papel semejante cumple en nuestra época el trabajo de Worringer, *Abstracción y proyección sentimental*, de 1910, año también —y no es casual— de la *Acuarela abstracta* de Kandinsky, que puede considerarse como el acta de nacimiento del arte abstracto. Y análoga función cumplen los escritos de los formalistas rusos de las primeras décadas de este siglo que —al igual que *El arte como procedimiento* de Sklovsky— vienen a contribuir a minar una concepción mimética, clasicista del arte, y a abrir nuevos caminos a la creación poética. En todos estos casos, la teoría llega en ayuda de una práctica artística o literaria que pugna por orientarse entre la demolición de lo viejo y los valores estéticos que van a dominar en el Renacimiento (Leon Alberti), o que trata de afirmar lo que ya apunta en el horizonte artístico como un nuevo modo de crear: la abstracción en la pintura (Worringer) o el lenguaje autónomo de la poesía futurista (Sklovsky).

Ahora bien, el peligro para toda teoría, incluyendo la verdadera, es que pierda la conciencia de sus propios límites. Y estos no son otros que los que le impone la propia práctica. Los principios válidos para explicar una práctica artística, dejan de serlo cuando se aplican a otra distinta, o cuando la realidad teorizada queda atrás y aparece otra que exige nuevos principios explicativos. Tal es la limitación de las estéticas clasicistas al pretender medir todo arte por el rasero clásico y descalificar —como hacia Winckelmann con el barroco— un arte que no se deja medir por él. Algo semejante sucede cuando los principios estéticos dominantes en la cultura occidental tratan de extenderse a otras culturas, dando lugar con ello a una verdadera colonización estética.

Si los principios de una teoría se extienden más allá de la realidad a la que responden, o entran en contradicción con una práctica que no se ajusta a ellos, dejan de ser instrumentos teóricos válidos; es decir, pierden su fuerza explicativa y se convierten en abstracciones vacuas o en un simple conjunto de normas. Esta teoría que por su carácter especulativo o normativo resulta infecunda, es justamente la que el artista ve con recelo e incluso con hostilidad. Pero, como decíamos antes, hay teorías y teorías. Están las que, como las que antes hemos ejemplificado, son fecundas y provechosas para la práctica, y las inocuas o nocivas para ella. Con las primeras, el artista tiene poco que perder y algo que ganar, aunque sólo sea —y

en verdad no es cosa de poca monta— una mayor conciencia de su propia práctica. Le ayudará, por ejemplo, a evitar las frecuentes confesiones de algunos artistas acerca de su propio quehacer, en las que no hacen más que repetir los lugares comunes de una ideología estética romanticoide, subjetivista, o de una metafísica para andar por casa.

Esto es lo que la Estética, a la que nosotros nos sumamos, podría responder a las quejas, reproches o recelos, muchas veces legítimos, del artista.

La micro-Estética del lenguaje

La Estética tiene que hacer frente todavía a las objeciones demoledoras de quien, al parecer, se halla mejor pertrechado teóricamente: el filósofo. Hay que precisar antes de adentrarnos en ellas que la Estética, lejos de ser impugnada desde la filosofía misma, ha sido considerada tradicionalmente una rama filosófica y que, desde la Antigüedad griega, muchos filósofos se han ocupado de lo bello y, sobre todo desde los tiempos modernos, del arte. En este campo, los ataques a la Estética provienen de cierta filosofía: la analítica, o del lenguaje ordinario. Se trata de una filosofía que no tiene la menor influencia fuera de los recintos académicos y que nace y domina, desde hace varias décadas, en los países de lengua inglesa, aunque encuentra también cierto eco fuera de ellos, en algunas universidades escandinavas y latinoamericanas. En nombre del análisis y clarificación de las creencias admitidas, esta filosofía que se considera inmune a ellas y a toda ideología, abandona por asepsia los llamados problemas sustantivos del tipo de "qué es" o "cuál es la función" del arte. La problemática estética la reduce al análisis del lenguaje con el que la Estética habla de lo bello o del arte, pues en verdad —como señala Meszaros— poco es lo que aporta con relación al lenguaje artístico. Con referencia a la Estética, esta filosofía llega a la conclusión de que no hay objetos reales a los que correspondan términos como "lo bello" o "el arte". Carente de tales objetos, no hay propiamente una rama del saber como la que pretende ser la Estética. Para fundar esta posición se ataca frontalmente el principio de generalización y se rechaza la posibilidad de definir lo bello e incluso —como hace Morris Weitz— el arte. Ya en el siglo pasado, Walter Pater había señalado que eran vanos los intentos de definir la belleza en general y que, por ello, había que definirla del modo más concreto posible. Pero, los filósofos como Passmore, Heyl o

Morris Weitz van aún más lejos al pronunciarse contra toda generalización porque en ella ven el intento de imponer una unidad espuria a ciertos objetos, desdeñando con ello sus diferencias.

¿Qué podría oponerse a estos filósofos que niegan a la Estética el pan o la sal, o que estrechando su campo de estudio la reducen a una Estética mínima? En primer lugar, hay que reconocer que si las palabras se conciben como herramientas, y por tanto no pueden ser consideradas fuera de su uso, el empeño en depurar el lenguaje para evitar confusiones y ambigüedades, no puede dejar de ser saludable. Esto vale también para la Estética ya que en ella, como en otros campos del saber, el lenguaje no se pliega fácilmente al pensamiento y sus términos más traídos y llevados, como los de "arte" y "belleza", se han usado con frecuencia de un modo arbitrario, confuso o impreciso. Nadie negará, por tanto, la necesidad de clarificar lo más posible su lenguaje para poder usarlo adecuadamente en la explicación del mundo de objetos, relaciones y experiencias que calificamos de estético o artístico. Pero, si es legítimo y necesario limpiar las herramientas que usamos en cualquier campo y, por consiguiente, las herramientas lingüísticas o palabras en la Estética, es evidente también que esa tarea no puede ser un fin en sí misma, sino un medio o paso previo obligado para poder conocer el tipo de objetos, relaciones o experiencias correspondientes. Ahora bien, al rechazarse el principio de generalización en la Estética, se va más allá del plano puramente instrumental o lingüístico y se entra en un terreno ontológico, ya que se rechaza que exista la realidad a la que corresponderían los conceptos o términos impugnados.

Anteriormente, hemos subrayado una y otra vez, y no nos cansaremos de hacerlo, que la Estética tradicional considera una forma histórica de arte —el griego antiguo o el clásico occidental— como el arte sin más. Con ello, incurre en una falsa generalización ya que, a espaldas de la historia real, de las diferencias históricas y reales, proclama ese arte como paradigma, y deja fuera todo arte que no encaje en sus cánones. Con esta óptica, Winckelmann ve en el siglo XVIII el arte griego como una cumbre, por su perfección, inaccesible y, por ello, descalifica estéticamente —como vimos— al barroco. Pero la misma ceguera padecería en nuestra época toda Estética que excluyera, en nombre de este o aquel paradigma de lo estético y lo artístico, nuevas manifestaciones creadoras como la música concreta o aleatoria, el arte cinético, los *happenings* o la pintura informal. Se debe rechazar, por supuesto, semejante generalización que, por un lado, cierra abusivamente los conceptos de lo estético

y lo artístico (al excluir de él manifestaciones creadoras como las citadas) y, por otro, los extiende desmesuradamente (al elevar una forma histórica, concreta, de arte al paradigma del arte sin más o arte auténtico). Sin embargo, al pretenderse que *toda* generalización cargue con los vicios de la falsa, justamente rechazada —como cuando se extienden infundadamente los males de una Estética cerrada, normativa, a toda Estética—, se comete el mismo error, el de generalizar ilimitadamente, que se denunciaba y pretendía superar. Un error, además, corregido y aumentado, pues sólo al precio de una generalización absoluta, y, por tanto, absolutamente ilegítima, se puede negar la existencia de objetos, relaciones y experiencias reales con los que los hombres se comportan estéticamente, y que son precisamente los que estudia la Estética.

Cierto es que este campo, destinado a ser cultivado teóricamente por la Estética, debe permanecer siempre abierto, pues nuevas condiciones sociales y culturales, al engendrar nuevos ideales estéticos y nuevas prácticas artísticas, habrán de incorporar a él objetos y actitudes imprevisibles hoy y que, hasta ahora, no formaban parte del universo estético. Y es probable que no se les reconozca fácilmente el derecho a esa incorporación. Baste recordar, con este motivo, que no siempre se ha reconocido ese derecho a lo bello natural, al arte prehispánico, al arte negro africano, a lo estético industrial o técnico. Pero hoy que el arte ha dejado muy atrás los cánones clásicos y renacentistas, las teorías estéticas se muestran más permeables a las exigencias de la práctica y de la historia real y, por tanto, más propicias a arrojar por la borda la carga especulativa y normativa de la falsa generalización. Pero esto no significa que los términos "propiedad estética", "objeto estético", "belleza", "arte", etcétera, al ser considerados desde esta nueva óptica teórica, no sean legítimos y, por tanto, que la Estética y la teoría de la producción artística al usarlos no se refieran a un campo de objetos específicos. Especificidad que pierden de vista los filósofos analíticos que, al ocuparse no de aquello de lo que habla la Estética sino del lenguaje que habla, se empeñan en traducir o reformularlo en lenguaje ordinario. Pero, como dice Istvan Meszaros, teniendo presente el lenguaje poético, al buscarse el significado aislado o literal de las palabras, o expresiones, al margen del todo en que se integran, se pierde el significado propiamente estético, poético, que debe ser objeto del análisis del lenguaje artístico.

Así podría responder la Estética que propugnamos al filósofo que, preocupado por limpiar la herramienta lingüística y movido

por su aversión a la generalización, acaba por negar el pan y la sal a la Estética. O que, prosternado ante el significado literal del lenguaje ordinario, se le escapa de las manos el significado propio, estético, del lenguaje artístico.

Conclusión

Con esta última respuesta daremos por terminado el proceso a la Estética. Quedarían pendientes de réplica los cargos del historiador y el "científico" del arte. Sin embargo, ya no nos detendremos en ellos puesto que en lo esencial se les ha hecho frente en las respuestas anteriores. Ciertamente, al impugnar el estudio de la Estética, ambos detractores tienen presente sobre todo la generalización viciosa en que incurren las estéticas de corte metafísico, especulativo. Ahora bien, esto no significa que el historiador del arte pueda prescindir de la Estética empeñada en no caer en esa generalización. En verdad, al manejar el rico y diverso material fáctico que le brinda la historia real del arte, no puede quedarse en un plano descriptivo, como pretendían los historiadores positivistas, dejando a un lado ciertos principios teóricos generales. A su vez la "Ciencia general del arte" tampoco puede eludirlos al no poder prescindir del lado estético de cualquier manifestación histórico-artística.

El proceso al que hemos sometido a la Estética llega a su fin. Pues bien, tomando en cuenta los argumentos de sus detractores y lo que ella ha invocado en su defensa, podemos admitir su derecho a existir. Dejando atrás los recelos u objeciones de quienes negaban o aminoraban la necesidad de su estudio, podemos pasar ahora a abordar sus problemas fundamentales. Despejado el camino, lo cual no significa que no surjan nuevos obstáculos, caminemos por él. Tal es el sentido de nuestra *Invitación a la Estética*.

II. El objeto de la Estética

La primera tarea que se plantea a cualquier rama del saber es la de precisar su objeto de estudio. Para la Estética, como puede deducirse del capítulo anterior, se trata de una tarea escabrosa. Y seguirá siéndolo mientras no se esclarezca el significado de términos fundamentales como los de "bello", "estético" y "arte" que entran reiteradamente, a lo largo de su historia, en su definición. Ahora bien, aunque a dicho esclarecimiento dedicaremos gran parte de nuestro trabajo, no podríamos ni siquiera iniciar éste si no partiéramos, como en cierto modo hemos partido ya, de un uso de dichos términos con un significado provisional. Ciertamente, este significado se halla sujeto a las conclusiones definitivas a que lleguemos en nuestra investigación.

Reafirmando sin embargo lo ya expuesto, aunque en forma preliminar y provisional, podemos reconocer que existe un mundo específico de relaciones humanas con la realidad y, por tanto, un tipo de objetos, procesos o actos humanos, que reclaman justamente por su especificidad un estudio particular: el que corresponde llevar a cabo, precisamente, a la Estética.

Aunque en el pensamiento occidental encontramos reflexiones estéticas desde hace ya veinticinco siglos, esta disciplina —como saber autónomo y sistemático— apenas tiene dos siglos y medio de existencia, si consideramos como acta de nacimiento la publicación de la *Aesthetica* de Baumgarten en los años 1750-1758. Sin embargo, desde los albores de la filosofía en la antigua Grecia hasta nuestros días, rara es la doctrina filosófica que no consagre cierto espacio a los problemas estéticos. Y en nuestra época, aunque la Estética se concibe predominantemente como una disciplina filosófica, se abre paso el empeño de hacer de ella una ciencia, ya sea como teoría general del arte o como una ciencia particular, empírica. Pues bien, a la vista de este diverso y rico caudal teórico que se ha ido acumulando desde la Antigüedad griega, ¿por qué no interrogar a la historia del pensamiento estético, de inspiración filosófica o

científica, a fin de delimitar el objeto de estudio de la Estética? Esto es precisamente lo que haremos a continuación, examinando las concepciones básicas de la Estética, que afloran históricamente, para poder llegar así a una conclusión acerca de su objeto.

La Estética como filosofía de lo bello

La concepción más venerable de la Estética filosófica en este punto es la que pone a lo bello en el centro de sus reflexiones. Pero como ya reconocía Platón (en *Hipias mayor*) "lo bello es difícil", y lo es sobre todo si se pregunta, como hace él, no "qué cosa es bella, sino *qué es lo bello*". Así pues, al definir la Estética como filosofía o ciencia de lo bello, la dificultad consiste precisamente en definir el concepto que entra en esa definición. Para Platón, lo bello es lo bello en sí, perfecto, absoluto e intemporal. Esta concepción no es sino la aplicación de su doctrina metafísica de las ideas. La belleza es sólo una idea y como tal existe, con una realidad suprasensible, independientemente de las cosas bellas, empíricas, sensibles, que sólo son bellas en cuanto que participan de la idea. La belleza, dice también Platón en *El banquete*, "existe por sí misma, uniforme siempre y tal que las demás cosas bellas lo son porque participan de su belleza, y aunque ellas nazcan o perezcan, ella nada gana ni pierde ni se inmuta". En cuanto al contenido de lo bello, Platón insiste sobre todo en un rasgo que toma de los pitagóricos, cuando dice (en *El sofista*): "Nada que sea bello lo es sin proporción." A la tesis platónica de la belleza en sí, ideal y suprasensible, gracias a la cual las cosas empíricas, sensibles, son bellas, Aristóteles contrapone la tesis de lo bello en las cosas empíricas, pero siguiendo a su maestro, distingue entre los componentes reales de la belleza la proporción de las partes. A estos componentes agrega los de simetría y extensión, y en relación con ellos, los de orden y límite. De Platón y Aristóteles deriva la teoría general de la belleza, en que se centran las concepciones estéticas posteriores y que con diferentes modulaciones se extenderán hasta el siglo XVIII. La Estética cristiana y medieval (con San Agustín, Hugo de San Víctor, Alberto Magno, Tomás de Aquino) insistirá en que la belleza es medida y forma, orden y proporción. Y el Renacimiento (con Alberti y Lomazzo) hará suyo asimismo el concepto clásico de belleza al definirla como "consonancia e integración mutua de las partes". Todavía en los siglos XVII y parte del XVIII, seguirá imperando esta teoría clásica de lo bello, compartiendo asimismo el objetivismo que la caracteriza desde un principio: lo

bello como cualidad de las cosas, de la realidad (ideal o empírica), independientemente de la relación que los hombres mantengan con aquéllas.

En los tiempos modernos, particularmente desde el siglo XVIII, la determinación de lo bello como eje de la reflexión estética se desplaza del objeto al sujeto. A lo largo del siglo XVIII, los ingleses Hutcheson, Hume, Burke y Adam Smith acentúan la dimensión subjetiva de lo bello. La belleza, afirma Hutcheson, no es una cualidad objetiva de las cosas sino una percepción de la mente. Hume sostiene que la belleza sólo existe en la mente del que la contempla. Posteriormente, encontramos el elemento subjetivo de lo bello como atributo de la "naturaleza humana" en la Estética de la Ilustración, o como producto de la conciencia del hombre, ya sea en el sentido idealista trascendental de Kant, ya sea en el psicologista de los teóricos alemanes de la *Einfühlung* ("empatía" o "proyección sentimental"). Lo bello en todas estas concepciones no estaría en el objeto, como una cualidad suya, sino en la actitud del sujeto hacia el objeto, que sólo por ella y no por sí mismo se consideraría bello. Las posiciones objetivistas y subjetivistas llenan la historia del pensamiento estético —particularmente la primera—, casi a lo largo de veintidós siglos. Se ha pretendido superarlas en diversos momentos de esa historia, y especialmente en nuestra época, como una relación peculiar entre sujeto y objeto. Tal es la posición que nosotros sustentamos, pero referida no sólo a lo bello, sino a todo lo estético.

Pero, volviendo al punto que en este momento nos interesa, vemos que en todas las doctrinas señaladas y, cualquiera que sea el modo como se concibe —en un sentido ideal o real, objetivo o subjetivo, al margen del hombre o en su relación peculiar con la realidad— lo bello está en el centro de las reflexiones estéticas. Y puesto que los objetos o la relación con ellos sólo interesa estéticamente por la belleza inherente, o por el sentido de lo bello que despiertan en los sujetos que los contemplan, la Estética, que estudia esos objetos o las actitudes hacia ellos, se define como ciencia de lo bello. Y en cuanto que se ocupa del arte, éste es para ella el arte bello, o la actividad humana productora de belleza.

Tenemos, pues, la Estética como ciencia de lo bello. Las dificultades de esta definición derivan precisamente del lugar central que en ella ocupa lo bello. Fuera de él queda lo que no se encuentra en las cosas bellas: no sólo su antítesis —lo feo—, sino también lo trágico, lo cómico, lo grotesco, lo monstruoso, lo gracioso, etcétera; es decir, todo lo que, sin ser bello, no deja de ser estético. Es evidente

que podemos entrar en una relación estética con los objetos en que se dan esos rasgos, aunque éstos no sean los propios de lo bello; y es evidente asimismo que, con respecto a ellos, adoptamos un comportamiento específico en cada caso, que no se identifica con el que mostramos ante los objetos bellos. Por otro lado, si fijamos la atención en lo bello tal como lo encontramos en el templo el *Partenón*, o en la escultura *La victoria de Samotracia*, en la *Gioconda* de Leonardo, en un retrato de David, en un cuarteto de Vivaldi o en una sinfonía de Mozart, en un soneto de Garcilaso o en un poema de Juan Ramón Jiménez, es decir, lo bello en sentido clásico o clasicista, no podríamos hacer entrar en este concepto la escultura prehispánica *Coatlicue*, el cuadro de Goya *Saturno devorando a sus hijos*, el de Rembrandt *El buey desollado*, o la obra musical de Schönberg *Los supervivientes de Varsovia*.

Y si extendemos el concepto, en el primer caso, hasta abarcar todas las modalidades de lo estético (lo trágico, lo cómico, lo sublime, etcétera) o, en el segundo, todas sus manifestaciones artísticas, lo bello acabará por perder su contenido propio. Y lo perderá respectivamente por exceso, al convertirse en todo lo estético; o por defecto, como modalidad clásica, o al excluir del arte las formas no clásicas de lo bello.

Ahora bien, si cabe afirmar que todo lo bello es estético, no todo lo estético es bello. La esfera de lo estético, como hemos señalado y como mostraremos más detenidamente al ocuparnos de las categorías estéticas, es más amplia que la de lo bello. A su vez, en el arte no puede reducirse a su versión clásica o clasicista, aunque ésta haya dominado la escena artística en Occidente durante más de veinte siglos. Pero si esto es así, lo bello no puede constituir el concepto central en la definición de la Estética, ya que ésta resultaría limitada, al excluir de su objeto de estudio lo estético *no* bello; o insuficiente, al considerar lo bello en una sola forma histórica, determinada de arte: el clásico o clasicista. Por otra parte, cuando se concibe lo bello al modo idealista, metafísico, esto obliga a cargar con las premisas correspondientes: el reino de las ideas en Platón, lo absoluto en Schelling o la idea absoluta en Hegel. Pero entonces la Estética se convierte en un apéndice o ilustración de la metafísica. De modo semejante, cuando se hace de lo bello un producto de nuestra conciencia, ya sea en el sentido trascendental de Kant, o el psicológico de la teoría de la *Einfühlung* ("empatía" o "proyección sentimental"), la Estética pasa a ser una rama de la filosofía idealista subjetiva o un capítulo de la psicología.

Finalmente, a las dificultades que presenta —como acabamos de ver— la introducción de lo bello como concepto central en la definición de la Estética, hay que agregar las que plantea la práctica artística misma. Si bien es cierto —como ya hemos subrayado— que durante siglos la belleza ha presidido la creación artística, no siempre ha sido así a lo largo de la historia del arte. Y no lo es, sobre todo, en la época contemporánea. ¿Dónde está la belleza en *El grito* de Edvard Munch en el que la figura humana se deforma hasta hacerse expresión insospechada de un terror sin límites? Pero los artistas de vanguardia no sólo la dejan a un lado en sus obras, sino que la desacreditan y combaten abiertamente. "La belleza ha muerto", proclama el dadaísta Tristan Tzara en 1918, reafirmando la sentencia que el poeta Apollinaire había dictado en 1913: "La belleza, ese monstruo, no es eterno." Pero si no hay un arte bello, y los propios artistas se disponen a enterrar la belleza, ¿cómo podría la Estética convertirla en objeto central de su reflexión? En suma, si la Estética no puede dejar de tener presente la historia real, y si otros valores estéticos desplazan al de lo bello, no puede hacer de éste su objeto central. En consecuencia hoy, menos que nunca, cuando el arte y los artistas lo arrojan por la borda después de haberle rendido culto durante siglos, la Estética no puede definirse como la ciencia de lo bello.

La Estética como filosofía del arte

Las dificultades anteriores se eluden, al parecer, al desplazar de la belleza al arte el concepto central de su definición. La Estética se convierte entonces en la filosofía del arte. Lo estético o lo bello deja de interesar como problema especial o exclusivo, y la atención se concentra allí donde uno y otro se dan: en el arte. En la época contemporánea, Hanslick, Fiedler, Semper, Worringer, Croce, Roger Fry, Clive Bell, Veléry, Souriau, Ingarden o Susanne Langer reflexionan fundamentalmente no sobre la esencia de lo bello, sino sobre el arte. La Estética es, para ellos, ante todo, una filosofía o teoría del arte. En favor de esta concepción milita el papel privilegiado que, desde el Renacimiento, se atribuye al arte en el universo estético. En verdad, sólo desde entonces, comienza a ser considerado por su significado propiamente estético. Es decir, como una región propia, autosuficiente y no por sus servicios a los poderosos del cielo o la tierra. En otros tiempos las estatuas góticas, por ejemplo, se veían ante todo como medios para invocar a una divini-

dad; no se las veía como "obras de arte". Ahora bien, para que el arte fuera reconocido como una actividad humana autónoma, era preciso que al hombre se le reconociera la capacidad creadora que antes sólo se atribuía a Dios. Y esto es lo que sucede en el Renacimiento, en la sociedad burguesa que comienza a tomar forma en las repúblicas italianas del siglo XV, como la de Florencia.

El artista con su personalidad propia, original y creadora empieza a adquirir, desde entonces, verdadera carta de ciudadanía y a distinguirse del artesano. Todo ello es inseparable del humanismo burgués, renacentista, que afirma la autonomía del hombre ante Dios y la naturaleza. El artista conquista, a la vez, su autonomía —especialmente en la pintura— en la medida en que ésta obtiene su reconocimiento entre las artes liberales y se distingue de las artes mecánicas, manuales o serviles. Los artistas afirman así su distinción respecto de los artesanos. Y para subrayarla hacen hincapié —como hace Leonardo— en que "la pintura es cosa mental"; o sea, una actividad intelectual no física y, además, creadora. Ciertamente hasta el siglo XVIII la autonomía del arte no será reconocida explícitamente. Justamente en el año 1762 aparece la palabra "arte" en el Diccionario de la Academia Francesa con un significado diferente al de los oficios. Y el arte al que se le da este significado propio es el que se asocia a la belleza. Por ello, al fundarse la Academia Francesa de las Bellas Artes, se recurrirá justamente a esta expresión "bellas" para calificar a las artes.

Y precisamente en el mismo siglo en que se reconoce la autonomía del arte, como arte bello, y en que se le distingue como tal de la artesanía, de los oficios, nace también a mediados del siglo XVIII, con Baumgarten, la Estética como disciplina filosófica autónoma. Y, en concordancia con todo ello, en la medida en que se eleva no sólo su autonomía sino su preeminencia en el universo estético, el arte pasa a ocupar el lugar central en las disquisiciones estéticas. Difícilmente podía haberlo ocupado antes, cuando sólo existía con una doble condición servil: *a*) como medio o instrumento de una finalidad ajena, al servicio de los hombres o los dioses, y *b*) como una actividad propia de artesanos o siervos y, por tanto, con un estatus ideológico y social inferior para los artistas.

Pero al cambiar la posición social y cultural del arte, y adquirir cada vez más —desde el Renacimiento hasta nuestra época— una posición central, y a veces exclusiva en el universo estético, se afirma también la tendencia a hacer de la Estética una filosofía o teoría que pone al arte en el centro de su reflexión.

No podemos dejar de reconocer que este enfoque teórico de la Estética resulta más fecundo que el de las tradicionales filosofías de lo bello, que relegaban el arte a un lugar inferior. Así, para Platón la belleza artística estaba por debajo de la belleza suprema, ideal. Las obras de los pintores y escultores eran para él imitaciones de imitaciones (de las cosas reales que, a su vez, eran copias de las ideas). Para San Agustín hay un arte supremo: el divino, del que es obra la naturaleza; el humano sólo opera con las formas cuyo modelo toma de Dios. Por otro lado, continuando la tradición griega que será impugnada en el Renacimiento, subraya el carácter servil del arte humano por servirse —como el trabajo físico— de la materia.

La aportación de la filosofía del arte está en haber centrado su atención en él, respondiendo al papel privilegiado que desde el Renacimiento tiene en Occidente. Ahora bien, aunque para la Estética el arte es un objeto de estudio fundamental, éste no puede ser exclusivo. Por importante que sea para ella, es sólo un modo del comportamiento estético del hombre. La preminencia que alcanza el arte en la relación estética del hombre con el mundo, es un fenómeno histórico: surge y se desarrolla en Occidente desde los tiempos modernos. Pero la relación estética, como modo específico de apropiación humana del mundo, no sólo se da en el arte y en la recepción de sus productos, sino también en la contemplación de la naturaleza, así como en el comportamiento humano con objetos producidos con una finalidad práctico-utilitaria.

La definición de la Estética como filosofía del arte es, pues, doblemente limitativa: no sólo restringe el campo de lo estético a lo artístico, sino también el del arte a su lado estético. Fuera de su atención quedan los nexos del arte con otras actividades humanas (moral, filosofía, política, economía, etcétera), así como la vinculación de todo el campo artístico (no sólo su producción, sino también su distribución y consumo) con la sociedad en que se da y con las diversas relaciones sociales que lo condicionan. En esta concepción, el arte aparece dotado de una esencia estética que corresponde, a su vez, a una esencia abstracta e inmutable del hombre. Por otro lado, esa esencia estética suele identificarse con lo bello, entendido por añadidura como lo bello clásico. De este modo, los productos artísticos de otras sociedades, no occidentales y no sujetos a los cánones clasicistas, difícilmente pueden llamar la atención de dicha filosofía del arte. En suma, se trata de una teoría estrecha ante la amplitud del universo estético, y unilateral, dada la complejidad e historicidad del arte.

Estética y Ciencia del arte

Manteniendo el arte como objeto de sus reflexiones, pero tratando de hacer frente a su complejidad e historicidad, se han elaborado, en el presente siglo, diversas teorías que se agrupan bajo la denominación común de "Ciencia general del arte", o más escuetamente "Ciencia del arte". Entre sus exponentes más destacados figuran los estetas alemanes Emil Utitz y Max Dessoir. Lo que diferencia a esta teoría de la filosofía del arte no es tanto su objeto, ya que es el mismo —el arte—, sino el modo de concebirlo. Ya no se tiende a verlo por un solo lado, el estético, sino en todos sus aspectos y relaciones.

La clave de bóveda de esta concepción es la distinción de lo estético y lo artístico. Estético es lo que puede suscitar una percepción desinteresada; lo artístico comprende los valores diversos que se revelan en la obra de arte, comprendido también el valor estético. Gracias a esta distinción, que es de origen kantiano, la Ciencia del arte puede considerar una obra artística determinada, o el arte de diferentes épocas o pueblos, tomando en cuenta sus valores no propiamente estéticos: religiosos, morales, nacionales o sociales. Se libera así al arte de su sujeción a la belleza y, más precisamente, de la belleza clásica. Con ello, la Ciencia del arte se aleja, al parecer, de las estéticas tradicionales que, como dice Worringer, se reducen a estéticas del arte clásico. Al mismo tiempo, las investigaciones impulsadas por esta ciencia pueden extenderse —como hace el propio Worringer con el arte gótico y el arte egipcio— a manifestaciones artísticas alejadas del ideal clásico.

La distinción de lo estético y lo artístico da lugar a dos disciplinas independientes que se reparten uno y otro ámbito de estudio: la Estética y la Ciencia del arte. Con base en esta distinción, la Ciencia del arte considera la obra artística no sólo por su lado estético, sino como un todo que incluye valores extraestéticos. Esto constituye una contribución importante con respecto a las estéticas tradicionales y, en particular, las de cuño clasicista, interesadas exclusivamente en el momento estético. A diferencia de ellas, la Ciencia del arte toma en cuenta las manifestaciones artísticas de otros pueblos y de otros tiempos, ignoradas por dichas estéticas.

Pero, junto a esta aportación innegable, la distinción de lo estético y lo artístico —pieza fundamental de la Ciencia del arte— plantea dos tipos de cuestiones: una, sobre la naturaleza de los términos puestos en relación, y otra, sobre la relación misma. Lo estético lo conciben en definitiva como lo bello, y este concepto, a su vez, lo

definen a la manera clásica, con lo cual caen en el mismo error que las doctrinas tradicionales que critican. Por ello, al ser inaplicable su concepto de lo estético a las manifestaciones artísticas no clásicas, separan el arte de la belleza o de lo estético en sentido estrecho. En cuanto a la relación entre lo estético y lo extraestético, aunque la Ciencia del arte llama legítimamente la atención sobre los valores extraestéticos incorporados a la obra artística, no acierta a establecer una relación intrínseca entre ambos aspectos. Como subraya Morpurgo-Tagliabue, en *La Estética contemporánea*, lo estético y lo extraestético se presentan más bien como externos, o en yuxtaposición. Estos teóricos —particularmente Utitz—, no llegan a ver que, de la misma manera que no existe lo estético "químicamente puro" sino lo estético "impuro", es decir, ligado indisolublemente a lo extraestético incorporado a la obra de arte, tampoco existen en ésta, plenamente puros, los valores nacionales, morales, religiosos o políticos; estos valores se dan fundidos en el todo estético en que se integran. Lo que significa, asimismo, que los valores extraestéticos por el hecho de darse como parte indisoluble de ese todo que es la obra de arte, sólo se dan *estéticamente*.

Esta vinculación, así como la existente entre lo estético y lo artístico, no excluye su distinción, puesto que lo estético no se agota en el arte: también se da en la naturaleza, en los objetos técnicos y los productos utilitarios. Por consiguiente, el arte no se agota en lo estético ya que tiene que contar con lo que de extraestético se incorpora a él. La necesidad de distinguir lo estético de lo artístico no justifica, pues, la distinción radical de Estética y Ciencia del arte, ya que lo artístico no puede prescindir del valor estético. La función estética es siempre indispensable en el arte, incluso aunque éste pueda asumir otros valores y cumplir otras funciones.

Una apropiación específica de la realidad como objeto de la Estética

De las dificultades que presentan las definiciones de la Estética que hemos examinado, se desprende la necesidad de buscar una nueva definición que tenga presente:

1. La distinción (no su separación radical) de lo estético y lo artístico; pero sin olvidar que, dado su carácter histórico, esa distinción es relativa.
2. La idea de lo estético destacando en primer plano su significado

III. El saber estético

Una vez determinado el objeto propio de la Estética, se plantean tres cuestiones estrechamente vinculadas entre sí: *a*) ¿qué tipo de saber es el de la Estética?; *b*) ¿qué relación guarda este saber con la filosofía y las ciencias?; y *c*) ¿qué enfoques o métodos son más adecuados a su objeto de estudio?

Estética y filosofía

Si recorremos la larga historia del pensamiento estético, veremos que las reflexiones que predominan en este campo tienen un carácter filosófico. Y veremos también que, como tales, su atención se concentra en los fenómenos estéticos o artísticos como manifestaciones de un principio supremo: metafísico, ontológico o antropológico (la idea, el ser, Dios, el hombre o la conciencia humana). La Estética interesa a la filosofía sobre todo en cuanto que ilustra o apoya su visión del mundo o del hombre.

Semejante saber estético, que ejerce un dominio no compartido desde los albores de la historia de la filosofía en Grecia hasta nuestro tiempo, podemos ejemplificarlo con algunas de las estéticas metafísicas o especulativas contemporáneas. Veamos, en primer lugar, la Estética neotomista de Jacques Maritain. Al definir lo bello como "esplendor de la forma" o "de todos los trascendentales reunidos", no hace más que trasladar al ámbito de lo sensible los principios básicos de su filosofía. Y cuando ve en el arte, y particularmente en la poesía, la belleza como su "correlato necesario", atiende más al principio metafísico de lo bello que al status real, histórico, del arte.

Algo semejante encontramos en la Estética que, atenida a la fenomenología husserliana, busca en la conciencia la esencia del objeto estético como objeto intencional e inmanente a ella. En los análisis de la obra literaria como los que lleva a cabo Roman Ingarden, se

desvanece su condición real, histórica, para asumir la condición fenoménica que se revela en la conciencia. Y cuando Heidegger transita de la fenomenología a la ontología fundamental, y de la mano de ella al análisis existencial del ente, "ser ahí" o existente humano, que se pregunta por el ser, la problemática estética queda anclada en su analítica existencial y ontológica. Con un nuevo ropaje reaparecen aquí las viejas tesis metafísicas de "la belleza como manifestación de la verdad", o de lo bello como "esplendor del ser". Y al concentrar su atención en el arte, y más especialmente en la poesía, y afirmar que el carácter privilegiado de la poesía radica en que el ser tiene su mansión en el lenguaje, no rebasa el plano especulativo tradicional.

Pero, de la carga especulativa no se libra tampoco la Estética que se presenta fundada en el materialismo dialéctico. Al proclamar, como tesis fundamentales, la objetividad natural de lo estético o el arte como reflejo de la realidad, no hace sino aplicar su principio ontológico del primado del ser, y el gnoseológico del conocimiento como reflejo, al campo de lo estético y lo artístico. Y, al concentrar su atención en el realismo como forma histórica del arte —una forma que, en definitiva, se deduce de ambos principios filosóficos—, semejante estética realista se vuelve de espaldas a la rica, dinámica y compleja experiencia estética, y práctica artística, que no encaja en esos moldes ontológico y gnoseológico.

Tampoco toman en cuenta la correspondiente realidad histórica, concreta, las estéticas de raíz kantiana que se limitan a aplicar el principio antropológico de lo bello como trasfondo común de la "naturaleza humana", o las estéticas neopositivistas que hacen lo propio con el principio epistemológico de la separación radical del lenguaje racional de la ciencia y el emotivo del arte.

Si atendemos a la riqueza y diversidad de la experiencia estética y de la práctica artística, y no aceptamos sacrificarlas a un principio abstracto, no queda otra alternativa que abandonar el marco especulativo de la Estética filosófica. Pero esto no significa, en modo alguno, que podamos prescindir, como cree el más estrecho empirismo y positivismo, de ciertos principios o supuestos filosóficos. En cuanto que la experiencia estética y la producción artística son formas del comportamiento humano, o de una praxis específica, que se dan en determinado entramado histórico-social, la Estética se nutre de cierta concepción del hombre, de la historia y la sociedad que para nosotros es el marxismo, entendido no como una ontología más o una nueva antropología filosófica, sino como filosofía de

la praxis. Ahora bien, con este bagaje filosófico, la Estética que propugnamos aspira a ser una ciencia que por su objeto y métodos se inscribe en el espacio del conocimiento que también ocupan diferentes ciencias humanas o sociales.

La Estética como ciencia

Como toda ciencia, la Estética pretende describir y explicar su objeto propio: cierta relación con el mundo así como la praxis artística en cuyos productos se objetiva esa relación. Se ocupa pues de ciertos hechos, procesos, actos u objetos que sólo existen por y para el hombre, y que justamente por ello se tienen por valiosos o portadores de un valor especial: el estético. Por esta dimensión axiológica de su objeto, la Estética se diferencia de las ciencias naturales, aunque su atención pueda coincidir con ellas en un mismo objeto: la naturaleza. Pero lo bello natural que interesa a la Estética no es lo natural que existe en sí antes o independientemente del hombre, y que es justamente lo que interesa a las ciencias naturales, sino la naturaleza que se constituye estéticamente por él.

Como toda ciencia, la Estética aspira a producir un conocimiento objetivo. Ahora bien, tomando en cuenta la dimensión humana, social y axiológica de su objeto, se trata de un conocimiento de lo que es —en un contexto social determinado— valioso estéticamente. Lo objetivo no es aquí lo objetivo en sí, sino humano, social; por ello, lejos de excluir el ingrediente axiológico, lo incluye necesariamente. La misión de la Estética es, por tanto, describir y explicar su objeto peculiar, humano o humanizado, sin cercenar de él lo que tiene de valioso. Y para ello recurre como toda ciencia a la construcción del objeto teórico correspondiente.

La Estética es, pues, ciencia de una realidad peculiar —las experiencias estéticas y las prácticas artísticas— en toda su diversidad y despliegue histórico. Y como de esa realidad forma parte su componente axiológico, le corresponde explicar cómo y por qué los valores estéticos se integran en ella. Ahora bien, la Estética explica esos valores, no los instituye o prescribe; no los propone ni dicta normas para su realización. Por ello, no es normativa; es ciencia de lo que es y no de lo que debe ser.

El carácter científico de la Estética se manifiesta también en que sus conceptos y proposiciones se articulan lógicamente, y en que sus problemas se subordinan y condicionan entre sí, formando un sistema. Pero como la realidad que se pretende explicar se despliega

históricamente y se halla sujeta a constante movimiento y cambio, su carácter sistemático ha de entenderse en un sentido abierto. Como demuestra la historia del pensamiento estético, los conceptos cerrados acerca de lo estético —lo bello, el arte, la estructura de la obra artística, las relaciones entre el arte y la moral o entre el arte y la política— limitan o anulan la posibilidad de captar los fenómenos estéticos y artísticos en toda su diversidad y complejidad. La Estética debe estar siempre abierta, y no sólo para enriquecer conceptos ya establecidos sino también para introducir los nuevos que responden a una nueva relación estética con la realidad. De todo lo anterior se deduce que no puede aceptar los conceptos eurocentristas o clasicistas que dejan fuera del arte lo que se ha dado artísticamente en otros tiempos u otras culturas. De la misma manera, la Estética no puede cerrar los ojos a las prácticas estéticas de nuestro tiempo que han dinamitado el terreno en que se asentaba la Estética tradicional.

Aceptar en las investigaciones estéticas los conceptos abiertos es una exigencia científica insoslayable, pero es también una opción ideológica. Ciertamente, aferrarse a un concepto cerrado del arte como el que ha prevalecido en los últimos siglos en el pensamiento estético occidental no es sólo un error científico, sino una posición ideológica; es rechazar —explícitamente o no— el derecho de los pueblos de otros tiempos o de otras culturas a incorporarse con sus creaciones al universo estético y artístico.

Pero, contra el carácter científico de la Estética, conspira también una concepción romántica, irracionalista, en virtud de la cual tanto el objeto como el comportamiento estéticos serían totalmente opacos al tratamiento lógico-racional propio de toda ciencia. Al afirmarse esto, se parte en primer lugar del supuesto falso de la aconceptualidad de lo estético. Ciertamente, aunque en lo estético hay que contar con la presencia de componentes sensibles, imaginarios o afectivos irreductibles a lo conceptual, esto no excluye la presencia de un elemento intelectivo tanto en el objeto como en el comportamiento hacia él. En segundo lugar, se presupone infundadamente que la necesidad de adecuarse en su tratamiento teórico a la naturaleza estética del objeto excluye un enfoque extraestético como sería el lógico-racional.

Ambos supuestos conducen a una confusión de planos en la que se borran las distinciones específicas. En verdad, puede admitirse un componente intelectivo en la relación propiamente estética, sin que, por ello, se confunda con una relación propiamente teórico-cognoscitiva que sería la de la Estética. La reproducción de lo concreto-real

en esta relación no es directa o mimética, sino teórica; es decir, recurre a conceptos y abstracciones. Por esta razón, de la misma manera que la explicación química de la sal no es salada, ni la de la magia mágica o la de la imaginación, imaginaria, la explicación de la Estética acerca de lo estético no es estética, sino abstracta, conceptual. Por consiguiente, de la misma manera también que la sal, la magia o la imaginación son objetos de una relación teórica que no se confunde, respectivamente, con la relación gustativa, mágica o imaginativa, la relación teórico-cognoscitiva en que se sitúa la Estética no se confunde con la relación estética que, sin excluir un componente racional, por su carácter complejo, no se reduce a dicha relación. Así pues, sólo una concepción de lo estético que lo identifica con lo misterioso, irracional, arbitrario o absolutamente indeterminado, puede rechazar el carácter científico de la Estética. Pero esto únicamente puede hacerse si no se distingue claramente el plano lógico-racional en que ha de situarse como teoría, con la relación directa, inmediata y sensible en que consiste el comportamiento estético hacia su objeto.

A veces, el carácter científico de la Estética, como en general el de las ciencias sociales, humanas, se impugna también cuando, al amparo del modelo científico-natural, se hace notar la ausencia de un rasgo suyo que se considera esencial: la predicción. Ciertamente, la Estética no puede predecir, por ejemplo, los límites y la composición cambiante del universo estético, las formas que adoptará la práctica artística o los ideales, valores, o normas que presidirán la producción o recepción de obras de arte. Nadie puede prever hoy los cauces por los que discurrirá la creatividad estética en el siglo XXI. Pero sí se puede tratar de explicar la revolución artística que se inicia en el siglo pasado, e incluso puede explicarse ese océano creativo, inesperado y sorprendente que es la obra de Picasso. Y esta fuerza explicativa, ciertamente *a posteriori*, del tratamiento teórico no se anula por el hecho de que no haya dado lugar a predicciones cuando aún estaba vivo y abierto su impulso creador. Y es que en este campo —el de la práctica estética y artística— la predicción se hace imposible, al menos con el rigor, objetividad y fundamento con que la hacen las ciencias naturales. Ahora bien, lo que se desprende de este imperio de lo imprevisible, lo incierto o lo inesperado, es la necesidad de no convertir las experiencias estéticas o artísticas ya conocidas, en ideales o modelos de lo que aún no podemos conocer. O sea: convertir lo que ha sido o es, en lo que ha de ser. Lo que sean en el futuro lo estético y artístico dependerá de las condiciones sociales en las

que habrán de gestarse los valores, ideales y concepciones que impregnarán las experiencias estéticas y artísticas correspondientes. Y como esas condiciones no son rigurosamente previsibles, tampoco lo es el universo estético y el arte que se gestarán en ellas. Consecuentemente, a la Estética como ciencia de un objeto realmente existente, no le corresponde fundar por anticipado o instaurar lo que estéticamente no existe aún. Pero, sí puede tratar de explicar racionalmente lo que, en este campo, ha existido en el pasado o existe actualmente. Y esta es justamente su tarea como ciencia: construir el objeto teórico adecuado a su objeto real.

La Estética y otras ciencias

Como toda ciencia, la Estética tiene un objeto de estudio propio. Al delimitarlo, justifica su existencia como disciplina especial. Pero esto no significa que por sí sola, con unos recursos conceptuales y metodológicos exclusivos, pueda cultivar su área específica de investigación. En primer lugar, su atención se concentra en un objeto complejo que no puede reducirse a una sola dimensión, supuestamente la estética o artística. No puede dejar de tomar en cuenta en ese objeto complejo, los aspectos extraestéticos o extrartísticos sin los cuales no se da la experiencia estética o la práctica artística. De ahí la necesidad de atender a las ciencias que tienen que decir algo acerca de ellos, o cuyos objetos —la historia, la sociedad, las relaciones de producción, la psique, el lenguaje, la comunicación o la información— se hacen presentes de un modo específico en el objeto real sobre el que versa la Estética. En suma, la Estética no puede dejar de estar en relación con otras ciencias, no sólo porque puede servirse provechosamente de sus logros, sino también porque no puede avanzar en el estudio de su objeto propio sin partir de lo que ellas, en un plano más general, ofrecen teóricamente. Aquí entra en juego la dialéctica de lo general y lo particular, sin la cual la Estética no podría profundizar en el conocimiento de su objeto. Ahora bien, la necesidad insoslayable de atenerse a esta vinculación es la mejor garantía para que la Estética no sea absorbida o devorada por algunas de las ciencias con las que se relaciona forzosamente. Ciertamente, aunque su objeto de estudio —dado su carácter complejo y polifacético— pueda interesar a diferentes ciencias, esto no pone en cuestión la necesidad de abordar los aspectos específicos que, integrados en un todo, corresponde estudiar a la Estética.

¿Cuáles son estas ciencias de cuyas aportaciones parte o se sirve provechosamente la Estética? Veamos.

Lo estético y lo artístico surgen y se desarrollan históricamente, y tanto en su origen como en su naturaleza se hallan condicionados socialmente. La Estética necesita, por ello, apoyarse en una teoría general de la historia y la sociedad que permita situar histórica y socialmente la relación estética y delinear el lugar del arte dentro del todo social, así como sus nexos con otras actividades humanas. Partiendo de esta teoría general, que para nosotros es el materialismo histórico, podemos comprender junto al carácter histórico-social de los hechos estéticos y artísticos, el papel de las condiciones sociales en la organización del proceso artístico, y las formas individuales que, determinadas por ellas, adoptan dentro de ese proceso artístico social la individualidad en la creación y recepción de los productos artísticos. De acuerdo con las tesis fundamentales elaboradas por Marx y Engels, el arte se relaciona orgánicamente con la sociedad en que se produce. Y en cuanto que, sin dejar de ser un sistema específico de producción, distribución y consumo, se halla vinculado con otros sistemas de la estructura social (la base económica, la supraestructura política e ideológica), la Estética al ocuparse del arte tiene que tomar en cuenta las ciencias sociales correspondientes: sociología, economía política, teoría política, teoría de las ideologías. Así pues, el carácter social de los fenómenos estéticos, así como la inscripción del arte en la estructura social que lo condiciona, tanto en su génesis y existencia como en sus efectos, exige aprovechar las adquisiciones, en este terreno, de las diferentes ciencias sociales.

De los vínculos entre arte y sociedad se ocupa la sociología del arte, ya sea como un capítulo especial de la sociología o como una disciplina particular. Su enfoque sociológico contribuye esencialmente al esclarecimiento de las condiciones sociales que intervienen en el proceso artístico, pero no agota los problemas que plantea su especificidad. De ahí que las investigaciones estéticas no puedan reducirse a las sociológicas cuando se abordan problemas como los de la creación, el valor estético, el gusto, la recepción, etcétera. La orientación sociológica es necesaria, pero su validez se pierde al transformarse en el enfoque sociologista que disuelve lo estético y lo artístico en las condiciones sociales que lo hacen posible, evaporándose así lo específico y distintivo de ambos fenómenos. Este sociologismo se da en la Estética que, en nombre del marxismo, reduce el arte a un epifenómeno de la estructura social. Semejante reduccio-

nismo puede remitirse a Plejánov por su teoría del arte como "equivalente social", pero no a Marx y Engels. Baste recordar a este respecto la ley marxiana del desenvolvimiento desigual del arte y la sociedad y las precisiones de Engels sobre las relaciones contradictorias entre el realismo de Balzac y su ideología. En suma, el enfoque sociológico de lo estético y lo artístico y, particularmente, el examen de los lazos entre arte y sociedad, son indispensables para la Estética. Pero ha de evitar el sociologismo en que suelen caer no sólo la Estética marxista de raíz plejanoviana o de inspiración luckacsiana, sino también la mayor parte de las sociologías contemporáneas del arte y la literatura.

Las diversas posiciones del arte dentro del todo social exigen que la Estética, al tratar de explicarlas, aproveche las aportaciones de diferentes ciencias sociales. Así, por ejemplo, el estatuto económico que adquiere la obra de arte en la sociedad moderna, capitalista, al transformarse en mercancía, obliga a la Estética a fijar la atención en la economía política que, como ciencia de las relaciones de producción, pone al descubierto el tejido mercantil en que se inserta la obra artística. Asimismo, la atención que en todas las sociedades presta el Estado, en una forma u otra, a los efectos ideológicos del arte, así como las relaciones que históricamente se dan entre creación artística y práctica política, exigen que la Estética tenga presente conceptos básicos de la teoría del Estado y de la ciencia política. Igualmente, el lugar que ocupa el arte dentro de la supraestructura ideológica y las diversas funciones que cumple en los aparatos ideológicos del Estado, determinan que la Estética no pueda prescindir de la teoría de las ideologías, ya que ésta ofrece ciertas claves conceptuales indispensables para entender las relaciones entre arte e ideología.

Así como la determinación social de la experiencia estética y de la práctica artística explican la necesidad de tomar en cuenta las aportaciones de las ciencias sociales, el papel del individuo humano en el proceso estético —tanto en el momento de la creación como en el de la recepción— hacen necesaria la vinculación de la Estética con ciencias —como la psicología y el psicoanálisis— que se ocupan del comportamiento psíquico individual. Así, por ejemplo, las investigaciones estéticas en el campo de la percepción visual o auditiva tienen que apoyarse en los resultados alcanzados por la psicología de la visión o de la audición. Ahora bien, aunque es indispensable que la Estética se apoye en las aportaciones de la psicología al estudiar el aspecto subjetivo, individual, de la relación estética, esto no

significa que se reduzca a una "psicología del arte". Al reducir lo estético a una sola dimensión —la psíquica—, este psicologismo lleva a cabo una operación unilateral semejante a la del sociologismo que reduce la complejidad de lo estético a su dimensión social. Algo análogo a lo que acabamos de decir puede afirmarse también respecto a la vinculación de la Estética y el psicoanálisis. Ahora bien, teniendo presente los riesgos —para no caer en ellos— de una vinculación reductiva y unilateral, la Estética puede beneficiarse de las aportaciones del psicoanálisis al calibrar, con su ayuda, el papel de las motivaciones inconscientes en el proceso creador, así como en la formación de la personalidad del artista.

La génesis de la relación estética del hombre con el mundo y de la práctica artística, junto con la aparición de una conciencia protoestética, puede rastrearse en las sociedades más primitivas o prehistóricas de acuerdo con los estudios antropológicos autorizados. De ahí la importancia de la vinculación de la Estética con la antropología, particularmente la antropología social o cultural.

Finalmente, en la explicación del arte como medio de comunicación o lenguaje específico, la Estética recurre provechosamente a las ciencias que se ocupan de los procesos comunicativos. Entre ellas tenemos en primer lugar a la lingüística como ciencia que se ocupa del sistema básico de comunicación: el lenguaje verbal. Recurre asimismo a la semiótica, cuyo objeto de estudio son los sistemas de signos construidos sobre la base del lenguaje natural. Los logros de esta ciencia se vuelven indispensables para la Estética en cuanto que las artes —y no sólo las verbales— pueden considerarse como sistemas de signos. Por último, la Estética se beneficia también de la teoría de la información, ciencia novísima que se ocupa de la información contenida en un mensaje transmitido por un emisor a un receptor, por mediación del canal correspondiente, en un sistema de comunicación dado. Este enfoque ha dado lugar a la Estética informacional, fundada por Abraham Moles y Max Bense, en la cual la obra de arte se concibe como un mensaje que transmite una información específica o estética.

Las aportaciones de estas ciencias son fecundas para la Estética, siempre que ésta no se deje deslumbrar por sus logros impresionantes y no se convierta en una simple aplicación o extensión de ellas. Ahora bien, si apoyándose en esas ciencias concentra su atención en los problemas específicos que plantea el arte como lenguaje, sistema de signos o mensaje que transmite una información específica, queda un ancho y fértil terreno para la Estética, como lo demuestran

por ejemplo los estudios de Yuri Lotman en su *Estructura del texto artístico*. Pero, al hacerlo, ha de procurar no dejarse seducir por las tentaciones inmanentistas o formalistas que pierden de vista que los procesos lingüísticos, semióticos o informacionales son procesos significativos y sociales. Así pues, sin dejar de reconocer la contribución de dichas ciencias al esclarecimiento de aspectos y funciones importantes del arte, así como al análisis de la estructura interna de la obra artística, la Estética no puede olvidar que, dado su sentido social, el examen de dichos aspectos y funciones del arte, así como de dicha estructura interna, no puede agotarse en los enfoques lingüístico, semiótico o informático.

Cuestiones de método

Al caracterizar el objeto de estudio de la Estética, hemos visto que aquél existe real, efectivamente, como objeto humano, social e histórico. Ahora bien, este objeto no se da de un modo directo, inmediato o espontáneo en la relación de conocimiento. Para conocerlo se necesita construir todo un conjunto de conceptos o abstracciones que, articulados en un todo, constituyen propiamente el objeto teórico. Sin la mediación de este objeto, que sólo existe como producto de una actividad específica, teórica, no se puede describir y explicar el objeto real. Justamente su producción es la tarea propia de la Estética. Marx llama, respectivamente a uno y otro objeto, lo "concreto pensado" y lo "concreto real". El primero sólo existe en el pensamiento, en el terreno de la abstracción, en cuanto que es producido teóricamente, mientras que el segundo existe real, efectivamente, con independencia de que sea pensado —es decir, construido teóricamente— o no.

Así, la percepción estética, el objeto estético, la obra artística, el condicionamiento social de la experiencia estética y del arte, las funciones del arte o la relación entre forma, contenido y materia, o entre forma y función en los productos estéticos, se dan realmente con las modalidades que asumen en diferentes épocas y sociedades, independientemente del conocimiento acerca de esos fenómenos, procesos u objetos reales. Ahora bien, aunque los conceptos o teorías acerca de ellos sólo existen como producto de la actividad cognoscitiva —que consiste, según Marx, en el ascenso de lo abstracto a lo concreto, entendido como reproducción ascensional de lo "concreto real" por lo "concreto abstracto"—, en definitiva el objeto teórico sólo existe *por* y *para* el objeto real; es decir, como

medio o instrumento para conocerlo. Por consiguiente, ambos objetos no se identifican, pero sí se hallan en una relación peculiar en cuanto que el objeto real constituye la finalidad de la construcción del objeto teórico, en virtud de la cual "el pensamiento se apropia de lo concreto y lo reproduce en forma de lo concreto pensado" (Marx). Lo que se reproduce, pues, pasando de una abstracción a otra es el objeto real. En consecuencia, el conocimiento que persigue la Estética, como el que buscan otras ciencias, ha de consistir en la producción del objeto teórico (conceptos, leyes, teorías) que permita la reproducción abstracta, conceptual, de lo concreto.

La Estética como ciencia habrá de usar la vía o el método que permita semejante reproducción y desechará los que la impiden o debilitan. Con este fin, aprovechará los métodos que, provenientes de otras ciencias, contribuyen al conocimiento de su propio objeto. Esta pluralidad metodológica en el terreno de la Estética se justifica por la complejidad y multidimensionalidad, ya señaladas, de su objeto de estudio. De ahí la importancia que para ella tienen los métodos que le brindan otras ciencias. En cuanto que los procesos estéticos son subjetivos y objetivos, individuales y sociales, la Estética se vale de métodos diversos: psicológico, sociológico, semiótico, etcétera. A la vez, en cuanto que otras ciencias —como la psicología, las ciencias sociales, la semiótica y la teoría de la información— se ocupan de aspectos del objeto real que interesa a la Estética, se justifica que ésta los acepte en cuanto que contribuyen a conocer su objeto.

Ahora bien, las mismas razones que le llevan —dada la complejidad de su objeto— a servirse de los enfoques metodológicos que han permitido a otras ciencias esclarecer aspectos diversos de ese objeto, han de llevarla también a prescindir de los métodos que, lejos de aproximarla a su objeto de estudio, la alejan de él.

Es lo que sucede con el método deductivo-especulativo (que no hay que confundir en modo alguno con el hipotético-deductivo de las ciencias fácticas) a que suelen recurrir las estéticas filosóficas y sobre todo a tambor batiente las de corte metafísico. En estas estéticas tan abundantes, de las que pondremos como ejemplo las de Platón, Plotino, Marsilio Ficino, Schelling, Hegel, Schopenhauer y Maritain, se parte de un principio superior —el ser, Dios, la idea, etcétera— y por una vía lógica, deductiva, se extrae de él un concepto general —el de lo bello— del cual se deducen los conceptos estéticos particulares. De este modo, un concepto relacionado con lo real como el de "arte clásico" en Hegel, se deduce del principio supremo: la Idea. De este principio se pasa al concepto general de

lo bello como manifestación sensible de la Idea, y se llega al de lo bello clásico —como equilibrio del contenido ideal y la forma— que se encarna en una forma histórica del arte: el arte griego.

A este método deductivo-especulativo no sólo recurren las estéticas de orientación idealista, como las citadas; sino también las que, al prescindir de principios metafísicos supremos, estatuyen otros, no corroborados por la experiencia, que se establecen apriorísticamente o elevando lo particular a condición de elemento universal. Es lo que hallamos en las estéticas que generalizan determinado rasgo del arte, dado históricamente, o una función suya, cumplida realmente, a un plano universal, esencial o absoluto. En este tratamiento especulativo no sólo se absolutizan ciertos aspectos de la experiencia estética o del arte realmente existentes, sino que se corre un velo sobre otros de su existencia efectiva, histórica. En suma, el enfoque especulativo en su doble versión, deductiva o generalizante, permite construir un objeto teórico que, lejos de aproximar al objeto real, lo encubre o se vuelve de espaldas a él.

Por oposición al método deductivo-especulativo, el enfoque empirista que se considera diametralmente contrario a él, proclama la necesidad de acercarse directamente al objeto real, dejando a un lado o reduciendo considerablemente la mediación del trabajo teórico. Para asegurar ese acercamiento insiste en la fidelidad a los hechos como si estos pudieran hablar por sí mismos. Por ello, suele recurrir a los datos que brindan, por ejemplo, las encuestas sobre las preferencias de los lectores o visitantes de museos, o a las estadísticas de compras en las galerías de arte, cuando se trata de establecer ciertas regularidades en los juicios y valores estéticos. Lo decisivo en este enfoque es el dato empírico, no mediado teóricamente, que se convierte en un verdadero fetiche. Y es este fetichismo del dato, y del hecho desnudo al que se remite, lo que oculta las relaciones en que se inserta.

El empirismo surge "desde abajo" (Fechner), como una reacción opuesta al tratamiento especulativo "desde arriba" del objeto real. Ahora bien, en tanto que el método deductivo especulativo construye un objeto teórico a espaldas del objeto real, el enfoque empirista ignora el objeto teórico que se ha de construir, y ello en nombre del acceso directo a lo real. De este modo, al suprimir la mediación del trabajo teórico, identifica lo "concreto pensado" y lo "concreto real" (utilizando la terminología ya citada de Marx). Desconoce con ello que no existe el hecho *en sí*, aislado, para el conocimiento, sino el hecho integrado en sus relaciones con otros; y

que, por tanto, para conocer hay que ir más allá del dato e integrarlo en un conjunto de elementos y relaciones, pues sólo así puede revelar —más allá de la apariencia— su sentido. Conocer la experiencia estética o el arte como objetos que existen independientemente de su conocimiento es —como insiste Althusser— construir mediante la actividad teórica —ignorada por el empirismo— el objeto que aprehende su realidad efectiva.

Y puesto que la Estética sólo puede explicar su objeto real, si atiende a su desarrollo histórico y a su existencia efectiva, mediante la construcción teórica que dota de sentido a los hechos, tiene que dejar a un lado tanto el método especulativo que sacrifica a una esencia inmutable las manifestaciones históricas concretas, como el empirismo que, en el altar del dato empírico, sacrifica la complejidad de los fenómenos estéticos y artísticos, su globalidad y sus relaciones. Si la ceguera especulativa para los hechos conduce a las vacuas abstracciones y generalizaciones de las estéticas filosóficas, la ceguera empirista para la teoría conduce a la fetichización del dato empírico que, en nuestros días, practican las sociologías del arte y la literatura de un Silberman o un Escarpit.

Dos principios metodológicos: el histórico y el estructural

De todo lo anterior se desprende la importancia de dos principios metodológicos fundamentales, que permiten evitar una y otra ceguera para lo real: el histórico y el sistémico o estructural. Ambos principios, ya aplicados fecundamente en las ciencias sociales, son indispensables, con las modalidades que impone su objeto, en las investigaciones estéticas.

El principio histórico obliga a situar los fenómenos estéticos y artísticos en el tiempo, tanto en relación con lo que los precede como con su propio tiempo. Justamente por esta doble vinculación interna y externa, han de ser considerados con una estabilidad relativa y sin perder de vista, por tanto, que se hallan sujetos a un proceso incesante de cambio. Cambian ciertamente las característica que se les atribuyen, sus relaciones mutuas, así como sus relaciones con lo que, en una época dada, se considera extraestético o extrartístico. Cambian históricamente las funciones del arte y, a su vez, el lugar que en el conjunto de ellas cumple la función estética. Cambian, asimismo, de una época a otra los ideales estéticos, los valores y lenguajes artísticos. Cambia la posición del artista en la sociedad

y sus relaciones con el público. Cambian igualmente las relaciones del arte con la ciencia y la técnica, así como con las diversas formas de la supraestructura ideológica: moral, religión, filosofía, etcétera. Y aunque se considere que la obra artística trasciende su época, no por ello se sale de la historia, ya que las condiciones de su propia perduración son también históricas.

La aplicación del principio histórico es el mejor antídoto contra toda tentación esencialista empeñada en disolver las diferencias en un orden idéntico a sí mismo, intemporal o transhistórico. Pero, al mismo tiempo, permite descubrir que lo que se presenta como eterno no es sino la generalización ilegítima de un fenómeno histórico, particular. Al aplicar el principio histórico, se vuelve claro que lo bello, absolutizado por la Estética tradicional, es sólo una de sus formas históricas, concretas; que el arte como imitación o reproducción de lo real es un modo (realista), entre otros, de producir arte y que la función estética —privilegiada desde el Renacimiento— no siempre ha sido considerada dominante, y menos aún exclusiva, en el arte. Así pues, no se puede ignorar la naturaleza histórica de lo estético y lo artístico sin escamotear su conocimiento como objeto real. De ahí la importancia que reviste para la Estética el método histórico.

El principio sistémico o estructural obliga a considerar los fenómenos estéticos como sistemas de relaciones o todos estructurados, cuyas cualidades globales son irreductibles a las de sus elementos integrantes. Trátese de la percepción estética, de la situación estética en que se encuentran el sujeto y objeto respectivos, del arte como comportamiento humano, de la sociedad en la que se integra el arte, etcétera, nos hallamos ante totalidades concretas que no pueden ser comprendidas al margen de sus relaciones internas y externas. El enfoque sistémico de los fenómenos estéticos y artísticos, en cuanto que éstos constituyen un campo unitario o forman parte de totalidades más amplias, impiden concentrar la atención exclusivamente en uno de los elementos de ese campo o en una totalidad aislada, ya sean éstos —como suele suceder en las estéticas tradicionales— el arte al margen de la vida social, la función estética desvinculada de otras funciones, el artista fuera de sus nexos con el público, la producción sin tomar en cuenta la distribución y el consumo, etcétera. En suma, elementos que sólo se dan como componentes —mutuamente condicionados— en un campo unitario.

Lo mismo cabe decir con respecto a la obra artística, concebida como un todo estructurado en el que las partes o los elementos, o las

funciones diversas que cumple, sólo se dan fundidos orgánicamente. El enfoque sistémico hace ver la obra como un todo orgánico, estable, autónomo e inmanente, que justamente por ello no puede ser reducido a uno de sus elementos internos pero tampoco a los externos: ideología, psicología del autor, condiciones sociales; o a una sola de las funciones que puede cumplir: cognoscitiva, comunicativa, expresiva, representativa, etcétera. Ahora bien, el enfoque sistémico al acercarse a su objeto real no puede olvidar que su estabilidad, autonomía e inmanencia son relativas, ya que se trata en definitiva de un objeto histórico, inserto a su vez en un conjunto de relaciones.

Los dos principios metodológicos considerados —el histórico y el sistémico—, lejos de excluirse se complementan y necesitan mutuamente, dadas las características del objeto real como objeto histórico y sistema de relaciones. Así, por ejemplo, el arte en la forma en que se le conoce y acepta hoy, es un producto histórico que no puede ser separado de ciertos fenómenos, igualmente históricos, como determinada división social del trabajo, la aparición del mercado y el fortalecimiento del poder burgués frente a la iglesia y la realeza. Ahora bien, aunque sus características fundamentales se han producido históricamente, el enfoque sistémico permite destacar cierta relación entre ellas como elementos de una totalidad, o estructura relativamente estable. Se pone de manifiesto así que no hay historia sin estructura. Por esta unidad de lo histórico y lo estructural en su objeto, la Estética —al estudiarlo— ha de recurrir a uno y otro método.

Pero si la Estética ha de tener presente —explícitamente, unas veces; como supuesto, otras— la historicidad de su objeto, esto no significa que la teoría estética pueda confundirse con la historia de ese objeto. La Estética es, fundamentalmente, teoría de un objeto real que, siendo histórico, constituye un sistema relativamente estable de relaciones. Ciertamente, como teoría tiene que nutrirse de la historia real sin disolverse en ella. A su vez, la historia de su objeto —como historia de la apropiación estética del mundo por el hombre o del arte— necesita a su vez de la teoría estética, pues los hechos históricos tienen que ser leídos teóricamente, en la unidad de sus relaciones y dependencia. Sólo una lectura semejante permite que la historia del arte, por ejemplo, no se reduzca a una historia de los artistas, de las obras o de las recepciones del público. Semejante historia debe ser evitada, ya que al desconectar cada uno de esos elementos del todo correspondiente se oculta su sentido y, con ello, el de la historia real.

El enfoque teórico sin contenido histórico es vacío, o sea, esencialista, especulativo; el enfoque histórico sin contenido teórico o sistémico es ciego ante los acontecimientos, ya que no permite verlos como manifestaciones empíricas de un sistema de relaciones y dependencias. Por todas estas razones, la Estética como teoría de un objeto real, histórico —la experiencia estética y el arte— ha de estar constantemente atenta a su historicidad, y con ella a su existencia efectiva.

Segunda parte:

La relación estética del hombre con el mundo

I. Orígenes y naturaleza de la relación estética

Diversas relaciones del hombre con el mundo

Los hombres han mantenido y mantienen diversas relaciones con el mundo. Diversas son también en ellas su actitud hacia la realidad, las necesidades que trata de satisfacer y el modo de satisfacerlas. Entre esas relaciones figuran:

1. La *relación teórico-cognoscitiva* con la que se acercan a la realidad para comprenderla.
2. La *relación práctico-productiva* con la cual intervienen materialmente en la naturaleza y la transforman produciendo, con su trabajo, objetos que satisfacen determinadas necesidades vitales: alimentarse, vestirse, guarecerse, defenderse, comunicarse, transportarse, etcétera.
3. La *relación práctico-utilitaria* en la cual utilizan o consumen esos objetos.

En ciertas fases de su desarrollo social, los hombres contraen también otras relaciones, no menos vitales, como son las *mágicas*, *míticas* o *religiosas*. En ellas la naturaleza es, respectivamente: dominada imaginariamente, entendida fantásticamente o trascendida como signo de otro mundo, sobrenatural. Estas relaciones con la naturaleza se hallan mediadas por las que los hombres contraen entre sí. Entre ellas se encuentran las relaciones económicas, políticas, jurídicas y morales que, en las formas específicas que adoptan cada una de ellas, y con las características que les impone históricamente determinada estructura económico-social, se hacen necesarias para la existencia misma de los individuos y de la sociedad. Dentro de este sistema de relaciones hay que situar también la relación estética. Aunque se halla vinculada de diferente modo, a lo largo de

su historia con todas las demás, esta relación ofrece rasgos peculiares que no permiten reducirla a cualquiera de ellas.

La aparición y el desarrollo de las diversas relaciones del hombre con el mundo, y en algunos casos su desaparición, depende de diferentes factores y condiciones históricas y sociales: producción material, estructura de clase de la sociedad, división social del trabajo, tradiciones nacionales, organización cultural, ideología dominante, etcétera.

Veamos, por ejemplo, la relación teórico-cognoscitiva. Durante largos milenios, no existió en su forma propia —como filosofía o ciencia— y, en lugar de ella, la función explicativa la cumplen la magia o el mito. En cuanto a las relaciones políticas, como relaciones entre grupos o clases sociales que pugnan por mantener, reformar o transformar radicalmente el régimen político-social vigente, es innegable que no se han dado siempre; no podían existir en la comunidad primitiva, anterior a la división de la sociedad en clases, ya que no existía tampoco el poder político necesario para asegurar —por la vía del consenso o de la fuerza— cierta armonía o cohesión social. La moral, en cambio, como sistema de normas con el cual los individuos regulan sus relaciones mutuas, así como entre ellos y la comunidad, la encontramos incluso en las sociedades colectivistas más primitivas, en las que las normas consuetudinarias apenas si dejan un resquicio para la libertad y responsabilidad personal.

Las diversas relaciones del hombre con el mundo no se desenvuelven paralelamente a lo largo de la historia. Su vinculación mutua, así como el lugar que ocupan o el nivel que alcanzan dentro del todo social, varían de acuerdo con determinadas condiciones históricas y sociales. Estas condiciones explican, asimismo, el papel principal o subordinado que desempeña cierta relación —económica, política, religiosa, etcétera— en una época o sociedad. Unas relaciones son más importantes que otras en determinada fase histórico-social. Así, por ejemplo, la magia tuvo un papel preeminente en la vida del hombre en los tiempos prehistóricos durante 40 mil años; una peculiar relación mágico-mítica perdura en el México prehispánico hasta que los conquistadores españoles imponen en el siglo XVI su religión; la relación teórico-cognoscitiva se afirma en la Edad Moderna al constituirse en Occidente la ciencia como tal, pero sólo en nuestra época tiene lugar el desarrollo impresionante que ha hecho posible la revolución tecnológica de nuestros días; la vida política ocupaba el primer plano entre las actividades de los hombres "libres"

de la Atenas clásica, y dejó de ocuparlo al derrumbarse el mundo antiguo; la religión católica institucionalizada conoció su apogeo en la Edad Media, y pierde su papel rector en la vida social a partir de los movimientos de Reforma y de la Ilustración en los tiempos modernos.

La relación estética, embrionaria y difusa en sus comienzos, es una de las formas más antiguas de relación del hombre con el mundo. Es anterior no sólo al derecho, la política, la filosofía y la ciencia, sino incluso a la magia, al mito y a la religión, aunque no anterior —sino vinculada estrechamente en sus orígenes— a la producción material de objetos útiles. En la larga existencia que atribuimos, desde nuestro mirador actual, a la relación estética, cabe subrayar que si bien nunca ha desempeñado el papel principal en la vida social —que desempeñan en diferentes épocas la magia, la religión, la política o la economía—, sin embargo se halla presente en todas las sociedades y, en gran parte de ellas, como un elemento necesario y vital.

Vemos, pues, que las diversas relaciones del hombre con el mundo no se desenvuelven de un modo paralelo y que, históricamente, varía el peso que tienen en la vida de los individuos y de la sociedad. En determinadas épocas su importancia decrece, como sucede con la religión en los tiempos modernos; en otras se eleva, como ocurre en nuestra época con la relación teórico-cognoscitiva y la tecnología que aplica sus logros científicos. Finalmente, no faltan épocas, como la nuestra, en que determinadas relaciones —como la magia o el mito— dejan de tener la importancia, la vitalidad, que tuvieron en otros tiempos y en otras sociedades. Hay asimismo relaciones —como las económicas—, que no sólo desempeñan un papel principal, como sucede con ellas en la sociedad capitalista actual, sino que persisten de una sociedad a otra y conservan a lo largo de ellas un papel fundamental. Se trata de las relaciones económicas entendidas, como las entiende Marx, como relación del hombre con la naturaleza mediante la producción material (fuerzas productivas), y como relaciones que los hombres contraen entre sí en el proceso de producción al transformar la naturaleza (relaciones de producción).

Producción material y producción estética

La producción material es tan necesaria en la sociedad que bastaría que los hombres dejaran de producir, en un tiempo relativamente breve, los bienes materiales con los que satisfacen sus necesidades

básicas, para que su historia se detuviera y su existencia se degradara a un nivel animal. Durante centenares de milenios, el hombre ha mantenido una relación productiva material con la naturaleza. Gracias a ella la ha sometido a sus fines y necesidades. Este sometimiento, o humanización de ella, ha significado asimismo un dominio cada vez mayor del trabajo humano sobre la materia, al elevarse su capacidad de imprimirle determinada forma. Al extender y perfeccionar ese dominio, se ha extendido y perfeccionado la producción de objetos útiles, destinados a satisfacer sus necesidades vitales más inmediatas. Pero, a partir de esa producción, ha ido apareciendo con el tiempo la producción de objetos dotados de cualidades que ya no son las estrictamente utilitarias.

A esta forma de producción, que podemos llamar transutilitaria, sólo llega el hombre con el tiempo, a través de un largo —larguísimo— proceso, en el que se elevan y perfeccionan sucesivamente las características del trabajo humano. De acuerdo con ellas, el hombre somete a la materia, imprimiéndole la forma adecuada para que surja un producto que satisface determinada necesidad o cumple cierta función. La producción que hoy consideramos estética, como modalidad específica de la producción transutilitaria, va apareciendo cuando la capacidad humana de producir materialmente algo ideado previamente (o sea: la capacidad de transformar la materia de acuerdo con formas o fines previos), alcanza un alto nivel, a lo largo de un proceso cuya duración calculan los antropólogos en centenares de miles de años. En este sentido, la producción utilitaria ha sido la condición necesaria y el fundamento de la producción estética en general y de la artística en particular, en cuanto que ambas requieren el mismo comportamiento humano: el que se pone de manifiesto en el trabajo al "hacer cambiar la materia que le brinda (al hombre) la naturaleza", al mismo tiempo que "realiza en ella su fin" (Marx, *El capital*). Se trata, pues, de dos relaciones con el mundo, de las cuales una de ellas —la estética— surge y se desarrolla en el seno de la otra: la producción material. Pero, la trasmutación de la relación estrictamente utilitaria en la que hoy llamamos estética, plantea una serie de cuestiones al considerar esta última tanto en su génesis como en su naturaleza o estructura propias.

Producción y consumo estéticos

La relación estética se presenta, en primer lugar, como producción de ciertos objetos. Ahora bien, como toda producción, requiere deter-

minado uso o consumo de lo producido. Esto quiere decir que, en cierto modo, el consumo produce la producción ya que la determina y justifica, al establecer el fin al que tiende. Y significa igualmente que si el consumo crea el fin de la producción, sea lo que sea lo que se produce —objetos útiles u obras de arte—, no cumple su destino en sí mismo. En verdad, "el producto sólo conoce su cumplimiento final en el consumo" (Marx). La producción de una silla, por ejemplo, remite necesariamente a su consumo y, mientras no es consumida, sólo existe potencialmente. De la misma manera, una imagen religiosa requiere ser venerada, y una casa deshabitada no es propiamente una casa. Ya decía el viejo Aristóteles que una mano amputada, que, por tanto, no cumple su función, no es una mano. Del producto artístico cabe decir también que no es sólo un objeto en el que se exterioriza o expresa un sujeto; sino un objeto producido para ser compartido, o consumido lo que exterioriza o expresa por otros. Así pues, como todo producto, la obra artística requiere su cumplimiento final en una apropiación o consumo peculiar. La producción requiere no sólo el consumo de sus productos, sino el consumo adecuado: la silla, sentarse; la casa, habitarla; la imagen religiosa, ser venerada. Cuando se afirma que la producción de un objeto sólo se cumple finalmente en su consumo, hay que precisar que se trata de su consumo propio, adecuado: el que corresponde a la naturaleza del objeto producido para satisfacer determinada necesidad humana. En este sentido, hay unidad de producción y consumo.

Ahora bien, si consideramos desde este ángulo la relación estética —es decir, como producción de ciertos objetos destinados a ser consumidos y, por tanto, como productos que sólo alcanzan su cumplimiento final o uso apropiado en su consumo, veremos que la unidad de producción y consumo antes mencionada se plantea de un modo peculiar. Ciertamente, nos encontramos con que el consumo que hoy hacemos —al contemplarlos— de ciertos objetos que consideramos estéticos o artísticos —de acuerdo con la naturaleza estética o artística que les atribuimos—, no corresponden al fin o función que determinó su producción. Se ha roto la unidad originaria de producción y consumo, al no consumirlos de acuerdo con la finalidad o función en que habrían de alcanzar su cumplimiento final. Y no sólo esto, sino que el abandono por nuestra parte del consumo originario y, por tanto, de la unidad de producción y consumo, se considera necesaria a fin de poder consumir de una nueva y distinta forma (contemplándolo) dicho objeto.

La explicación de este hecho, que documentaremos inmediatamente con tres ejemplos significativos, es importante para comprender la relación estética, tanto en su génesis y movimiento real como en la naturaleza o estructura que tiene para *nuestra* conciencia estética. Veamos pues, sobre la base de los tres ejemplos anunciados, tomados de sociedades, culturas y épocas distintas, la génesis, el desenvolvimiento y la naturaleza de la relación estética. El hilo conductor en este examen, será la dialéctica particular de la producción y el consumo, que antes hemos expuesto, pero considerada ahora en este modo específico de relación del hombre con el mundo que es la relación estética.

Pintura rupestre, pila bautismal, monolito azteca

Retengamos, a lo largo del examen que nos hemos propuesto, estos tres ejemplos:

1. *Pintura rupestre prehistórica.* Tenemos presente aquí el "bisonte saltando" (fig. 14) de la cueva de Altamira (en Santander, España), de hace aproximadamente 15 mil años. Los antropólogos han establecido que el ejecutante-cazador (del periodo magdaleniense del paleolítico superior), al trazar figuras de animales como las del "bisonte saltando" en las profundidades de las cavernas, lo hacía de acuerdo con una finalidad o función mágicas. Los especialistas coinciden también en afirmar, en el primer capítulo de la historia universal del arte, que el llamado "paleolítico", en verdad sólo era en su remotísimo tiempo una práctica mágica. Para el cazador prehistórico que ejecutaba aquellas pinturas (eso son hoy para nosotros) sobre las paredes rocosas de la cueva, no eran sino un medio para ejercer una acción real. Más exactamente, un instrumento para cazar animales salvajes. Esto corresponde a una concepción del mundo en la que la creencia en un principio único o flujo universal desconoce todo dualismo: de lo subjetivo y lo objetivo; de lo natural y lo sobrenatural. Por ello, se cree que lo que acontece en el plano de la ejecución "pictórica" sobre el muro de la cueva, es lo mismo que sucede —o puede suceder— fuera de ella, en la realidad. Pintura, pues, como herramienta de caza a la que se le atribuye la eficacia de un instrumento real. Por consiguiente, no se trataba de producir un objeto destinado a ser contemplado, como lo prueba el hecho de que fuera ejecutado en los lugares más profundos, oscuros e inacce-

sibles, lo cual hacía imposible su contemplación. A esto hay que agregar el hecho de que las pinturas se superponían unas a otras, lo que impedía en esas condiciones toda posibilidad de verlas.

No se puede afirmar, por tanto, que esas pinturas rupestres (las de Lascaux en Francia o de Altamira en España) fueran ejecutadas como objetos destinados a ser contemplados, es decir, como *obras de arte*. Lo cual no excluye el hecho, innegable también, de que hoy se las considere como cumbres del arte paleolítico con el que se abre —como hemos subrayado— en nuestro tiempo toda historia universal del arte.

2. *Pila bautismal de una iglesia medieval*. Se trata de la pila de bautismo labrada por Rainer van Huy para la iglesia de San Bartolomé, de Lieja (Bélgica), a comienzos del siglo XII (fig. 15). Fue producida en bronce para que cumpliera una función ritual-religiosa: administrar a los fieles un sacramento de la iglesia católica. Y con ese fin se conserva todavía en la iglesia belga. La producción originaria de la pila bautismal reclamaba que fuera percibida y utilizada como un objeto ritual; o sea, como medio o instrumento para la administración del correspondiente sacramento. Su relieve central con el bautismo de Cristo, las dos figuras que aguardan a orilla del río Jordán su llegada e incluso las figuras de los toros en que descansa la pila subrayaban el significado religioso del bautismo, de acuerdo con los textos sagrados, y estaban ahí no simplemente para provocar —al ser percibidos— una experiencia estética, sino ante todo al servicio de una práctica ritual. Así pues, se trataba de un objeto producido para cumplir con una finalidad religiosa: subrayar la importancia y el significado del bautismo para los creyentes. De ahí que fuera producido por un artista —como señala Gombrich— con la intervención de los teólogos que le aconsejaban. No era un objeto destinado ante todo a ser contemplado, aunque —a diferencia de lo que vimos en el ejemplo anterior de la pintura rupestre— la contemplación era necesaria para que el creyente pudiera captar el significado religioso, ritual, que la obra de Rainer van Huy pretendía inculcar o subrayar en el creyente. No se trataba, pues, de una obra de arte y, sin embargo, como tal la considera en nuestra época Ernst H. Gombrich en su *Historia del arte*, así como todos los espectadores (creyentes o no) que visitan hoy la Iglesia de San Bartolomé de Lieja para contemplar estéticamente su pila bautismal.

3. La *Coatlicue*. Se trata de la escultura azteca (fig. 21) de finales del siglo XV o comienzos del XVI, que fue desenterrada en la Plaza Mayor de la ciudad de México el 13 de agosto de 1790. Después de

una serie de vicisitudes —llevada primero a la Real y Pontificia Universidad de México, enterrada y desenterrada nuevamente, arrinconada en la Universidad, después de la Independencia— se halla instalada en la actualidad en la sala azteca del Museo Nacional de Antropología. La escultura monumental está consagrada a la diosa Coatlicue, "la de la falda de serpientes", diosa de la Tierra, a cuyo poder terrible se debe —de acuerdo con la mitología azteca— tanto la vida como la muerte de todo lo que es. La misma tierra que engendra y crea, destruye y devora. Nada escapa a su poder: ni dioses ni hombres, ni plantas ni animales. La escultura es un enorme bloque de piedra en el que vagamente puede reconocerse el contorno de una figura humana. En este colosal monolito rectangular pueden distinguirse una serie de atributos humanos y animales: corazones y manos humanas cortadas, cabezas de serpientes con sus fauces abiertas y lengua bífida, garras de fiera, etcétera. Aunque todos estos atributos, considerados aisladamente, se presentan en forma realista, se articulan para plasmar en piedra la idea del poder omnipotente y tremendo de la diosa de la Tierra sobre todo lo que nace y muere. La contemplación de este colosal monolito, con sus formas y atributos aterradores, debía afirmar al espectador —al azteca que compartía la correspondiente concepción mítica del mundo— en la creencia del poder terrible de la diosa al que él —como todos los seres— no podía escapar.

Tres objetos distintos y una misma función

Los tres productos de la actividad práctica humana que acabamos de señalar —pintura rupestre, pila bautismal, escultura de una diosa— corresponden a épocas muy distantes entre sí; a sociedades con una organización interna, económica y social muy distintas; a culturas de desigual nivel de desarrollo y a concepciones del mundo diferentes —mágica, religiosa y mítica. Los tres tienen en común para nosotros el ser objetos dignos de ser contemplados: ya en la cueva en que fue producido originariamente (1); en la iglesia en que fue instalado para que cumpliera su función ritual (2), o en el Museo de Antropología al que fue trasladado para su contemplación (3). Con los tres objetos, no obstante su diversidad, establecemos hoy la misma relación: estética. A ellos nos acercamos como espectadores y, al mantener ante ellos la misma actitud contemplativa, comprobamos que los tres cumplen la misma función estética.

Pero, al registrar el hecho de que dichos productos de la actividad práctica humana, como objetos dignos de ser contemplados, cumplen esa función, se plantea una serie de cuestiones que derivan del hecho incuestionable de que esos objetos no fueron producidos para que cumplieran la función estética que hoy cumplen respectivamente en la cueva, la iglesia o el museo.

En los tres ejemplos mencionados sus productores o ejecutantes (artífices o artistas en la terminología moderna) han trabajado una materia hasta imprimirle cierta forma y hacer de ella: una combinación de líneas y colores que da lugar a la representación realista de un animal salvaje (1); una integración de superficies, volúmenes y figuras diversas en relieve, fundidas en bronces (2), y un enorme bloque de piedra que muestra vagamente el contorno de un cuerpo humano y todo un conjunto de atributos de hombres y animales claramente discernibles (3). En todos estos casos comprendemos que la materia ha recibido la forma adecuada para cumplir la función originaria correspondiente: mágico-venatoria (1), ritual-cristiana (2) y mítico-religiosa (3). Ahora bien, para nosotros, espectadores que contemplamos la pintura rupestre, la pila bautismal y el monolito azteca, estos objetos cumplen hoy una misma función, distinta de su función originaria.

De la función originaria a la función estética

Al caracterizar nuestra relación con dichos objetos como una relación contemplativa, estética, no podemos dejar de tener presente lo que ya hemos señalado: que la pintura rupestre no se produjo originariamente para ser contemplada y que, en los dos ejemplos restantes (la pila bautismal y el monolito azteca), la contemplación era sólo una condición necesaria para que el objeto pudiera cumplir su función propia: subrayar la importancia de un sacramento, en un caso, o provocar terror en el otro. Al contemplar ahora cada una de las obras citadas, éstas se nos presentan desligadas de su función originaria, y nuestra atención se desplaza a la forma que el ejecutante imprimió a su materia. La forma alcanzada, fruto de su trabajo sobre ella, testimonia su capacidad para transformarla hasta darle la forma adecuada a su función. Pero, el contemplar ahora la obra, desligada de la función para la que fue creada, no quiere decir que nuestra atención pueda concentrarse en una supuesta forma "pura". O sea, que la obra sea percibida exclusivamente: como

combinación de líneas y colores en una superficie plana (1); como integración de superficies, volúmenes y figuras en relieve (2), o como conjunto de formas distribuidas en la triple estructura de un bloque de piedra (3). Ahora bien, la forma no es sólo la organización interna de la materia sensible y, por ello, índice de la capacidad de transformación, de la creatividad, del ejecutante o "artista" en ese proceso de formación; sino forma a la que es inmanente un significado inscrito, gracias a ese trabajo o proceso de formación, en la materia sensible. Y este significado, puesto que es inmanente a la forma, no se pierde o diluye en la obra ya formada al perderse o diluirse su función originaria. En concordancia con esto, tenemos lo siguiente, circunscribiéndonos a nuestros tres ejemplos:

1. El "bisonte saltando" de la pared rocosa de la cueva de Altamira ciertamente no es para nosotros un instrumento para cazar un bisonte real; o sea: ya no funciona mágicamente. Pero tampoco se reduce a la combinación de líneas y colores que el cazador prehistórico trazó hace treinta y cinco siglos en la cueva de Altamira. En el realismo de la figura animal y en la perfección con que se la presenta en movimiento, esta pintura rupestre no sólo testimonia el dominio de la materia que acredita su organización interna, formal, sino también la encarnación de cierta actitud del hombre prehistórico ante el mundo. Justamente esta actitud explica que lo pintado reproduzca tan fielmente lo real, ya que su eficacia mágica dependía de la perfección de su reproducción de la realidad. Sólo así el bisonte pintado podía contribuir a la caza efectiva del bisonte real.

Al contemplar ahora —como visitante de la cueva— la pintura rupestre, ciertamente la función que cumplía originariamente ha desaparecido. Nuestra mirada se detiene desde luego en sus líneas y colores, en su figura. Con ello, nuestra atención se desplaza a la forma, pero a una forma impregnada de un significado en cuanto que se encarna en ella la actitud mágica del pintor-cazador prehistórico. La función mágica ya no es elemento vivo de la obra, pero sí lo es el significado ideológico —la concepción mágica del mundo— que llevó a su ejecutante a crear la forma adecuada a esa función originaria. Y esa forma, desligada ya de su función mágica pero no de su significado, es precisamente la que ahora permite —en la actitud contemplativa del espectador— que la obra cumpla la función que llamamos estética. En suma, la pintura rupestre que para el cazador paleolítico funcionaba mágicamente, hoy funciona para nosotros estéticamente.

2. Lo mismo sucede cuando nos situamos como simples espectadores ante la pila bautismal de la iglesia belga. La pila deja de ser en ese momento un instrumento ritual y se convierte en un objeto que nos interesa por su forma y nos atrae por la ejecución que testimonia. En suma, se convierte para nosotros en un objeto digno de ser contemplado. Ciertamente, el creyente católico puede situarse hoy ante él en una actitud contemplativa en la que el objeto es más usado que contemplado, al funcionar para él como instrumento o medio necesario para cumplir el rito bautismal. Ahora bien, al desplazarse la atención a la forma y dejar de ser un simple medio para el cumplimiento de una función ritual, el objeto ya no funciona ritualmente, incluso para el creyente, sino estéticamente. Es decir, deja de ser instrumento de una finalidad ritual para ser objeto de contemplación. Y aunque el espectador no sea un creyente católico, la obra se le presenta con el significado religioso inherente a la forma o con la concepción del mundo traducida por la pila bautismal en el correspondiente lenguaje plástico.

3. La escultura azteca *Coatlicue*, que hoy contemplamos en el Museo Nacional de Antropología, nos conduce a una conclusión semejante. La *Coatlicue* del museo es y no es la misma que estaba en el Templo Mayor de la antigua Tenochtitlán. Ciertamente, en el monumental bloque de piedra encontramos los mismos atributos que aterrorizaban, al verlos, a sus adoradores aztecas. Ahí están el collar de corazones humanos y de manos cortadas, las cabezas de serpientes con sus fauces y colmillos, las garras de fiera. En suma, todo aquello que daba cuenta de su poder terrible, como diosa de la vida y de la muerte, y que estremecía de horror a los que la contemplaban en el Templo Mayor. Hoy vemos en el museo la misma estatua, el mismo bloque de piedra y los mismos atributos, pero no vemos todo ello de la misma manera. No lo vemos con horror sino con admiración. No vemos la diosa terrible del antiguo templo, sino la obra de arte instalada en la sala del museo. La diosa que encarna el bloque de piedra ha perdido su poder terrible. A nadie estremece. O sea: aunque conserva su forma, ha perdido la función originaria, sobrecogedora que cumplía en la sociedad azteca. Ahora nos limitamos a contemplar el monolito como una obra de arte por la forma que se ha dado a la piedra, por la maestría con que se han combinado en ella los recursos plásticos, los elementos realistas y simbólicos, los atributos humanos y extrahumanos. Pero la *Coatlicue* no sólo muestra a los espectadores de hoy el dominio con que, al imprimir cierta organización o estructuración formal, se ha tratado a la ma-

teria, a la piedra, sino también con el significado —la concepción mítico-cósmica del pueblo azteca— que gracias a ese dominio y a esa organización se ha hecho también piedra. Se ha perdido la función originaria: la *Coatlicue* ya no aterroriza a nadie; pero, no se ha perdido el significado de su poder terrible inherente a la forma petrificada. En suma, los atributos de la divinidad, tal como se dan en el bloque de piedra, ya no cumplen la función que cumplieron en el Templo Mayor para los aztecas. La función que hoy cumplen en el Museo de Antropología para los espectadores que contemplan la monumental escultura, seducidos por su forma y por el significado mítico-religioso que, gracias a ella, expresa y simboliza, es la función que llamamos estética.

Dos cuestiones acerca de la relación estética

Los ejemplos anteriores demuestran que hoy podemos entrar en una relación estética con objetos de épocas, sociedades o culturas lejanas o distintas, cuya producción no estaba guiada por una finalidad estética. Mientras que los objetos de este género en los ejemplos citados pertenecen a épocas que se remontan respectivamente a 35, 9 y 5 siglos, la relación estética propiamente dicha, o la que hoy consagramos como tal sobre todo en los museos, comienza en Occidente hace apenas cuatro siglos, y en rigor sólo se afirma desde el siglo pasado y culmina en el presente. Ahora bien, si hoy contemplámos o consumimos estéticamente objetos que no fueron producidos con una finalidad estética, o para que funcionaran estéticamente, tenemos aquí una disociación de producción y consumo. O sea: la obra no es consumida de acuerdo con el fin y la función que determinaron su producción y viceversa: a la producción corresponde hoy un modo de consumo (la contemplación) no buscado con ella. Esta disociación de la unidad originaria nos obliga a plantear dos cuestiones medulares para el esclarecimiento de la naturaleza de la relación estética, a saber:

Primera: *¿Cómo puede funcionar estéticamente un objeto producido sin una finalidad estética?*

Segunda: *¿Cómo puede producirse sin finalidad estética un objeto que, sin embargo, funciona estéticamente?*

Al plantearse la primera cuestión partimos del reconocimiento del hecho de que la relación estética propiamente tal —es decir, con

la conciencia de su especificidad y autonomía, tanto en su producción como en su consumo— no se daba en el pasado y, en verdad, sólo se da desde los tiempos modernos (arte del Renacimiento, estética kantiana), aunque la autonomía de lo estético (concebido sobre todo como lo bello) respecto de lo bueno, lo justo y lo útil comienza a vislumbrarse en la Antigüedad griega. Se trata, pues, de determinar cómo y por qué surge y se afirma la relación estética como relación específica y relativamente autónoma del hombre con la realidad. La segunda cuestión nos lleva a tratar de aclarar si lo que hoy se nos presenta como estético en objetos que no fueron producidos con una intención estética, ha sido puesto en ellos por la conciencia estética occidental, moderna y contemporánea —lo que supondría admitir que la producción de obras como las que hemos considerado se ha operado en plena inconsciencia estética—, o si por el contrario hay que reconocer la existencia de cierta conciencia estética, por rudimentaria o difusa que fuera, en quienes produjeron dichas obras.

Relación con objetos producidos sin finalidad estética

Con respecto a la primera cuestión, insistimos en el hecho de que los objetos mencionados —pintura prehistórica, pila bautismal, monolito azteca— funcionan estéticamente para nosotros, los espectadores de hoy. Al contemplarlos en la gruta, la iglesia o el museo, nuestra atención se desplaza de su función originaria, extraestética, a la forma. Pero insistimos, asimismo, en que por ser esta última la forma sensible de una materia a la que es inherente —como forma materializada o materia formada— un significado (mágico, religioso o mítico), el efecto estético del objeto no lo provoca una forma "pura", sino la integración de la forma y la materia, gracias a la cual la obra significa y se abre a un mundo humano (mágico, religioso o mítico). En este sentido, la pintura rupestre, la pila bautismal o la escultura azteca —para seguir con los mismos ejemplos—, funcionan hoy, para los espectadores que las contemplan, desprendidas de sus funciones originarias (mágica, religiosa y mítica), pero no aisladas del significado, de la concepción del mundo que se encarna en ellas. Y justamente en cuanto que el objeto significa a través de su forma sensible, asume para nosotros una nueva función no originaria: justamente la que llamamos estética. Y la cumple precisamente cuando lo contemplamos. Con el desplazamiento de la función originaria a la forma sensible y significativa, se opera también un des-

plazamiento del objeto como simple medio o instrumento al objeto como fin. La obra no se contempla ya como medio al servicio de un fin exterior a sí misma; o sea: como instrumento de caza (1), dispositivo ritual (2) o máquina de terror (3), sino como un fin en sí. Pero, aunque desligada de su condición instrumental, no lo está del significado que late en su forma. Por ello, podemos decir que la pintura rupestre, que ya no funciona mágicamente, es para nosotros magia hecha línea y color; que la pila bautismal que, al ser contemplada no cumple ya una función ritual, es idea religiosa en bronce, y que la *Coatlicue* que en el museo ya no aterroriza, es mito hecho piedra.

En cuanto que la forma sensible de la obra es el producto de un trabajo creador sobre la materia, la atención a esa forma se extiende a la obra entera como producto de una actividad humana creadora; es decir, a lo que hay en ella de arte. La palabra "arte" (en griego, *tejné*) significa originariamente la habilidad para hacer algo bien, para producirlo excelentemente. Y esto en la Antigüedad griega vale tanto para construir sillas, vasos o barcos, como para crear cuadros, relieves o estatuas; tanto para los oficios y profesiones como para las artes en sentido moderno. Se trata de un hacer que tenía un fin fuera de sí y no un fin propio. Durante siglos y siglos la obra artística se vio así: como algo bien hecho o hecho con "arte", pero al servicio de un fin exterior del que dependía, en definitiva, su valoración. No se la veía, o al menos no era vista primordialmente como *obra de arte*. O sea: por su capacidad de provocar en el contemplador una experiencia específica, estética, que dependía sobre todo de la creatividad desplegada en ella y testimoniada sobre todo por su forma.

Si consideramos que las más autorizadas historias universales del arte abarcan aproximadamente cuarenta siglos, ya que se inician con las realizaciones del paleolítico superior, resulta entonces que el arte —lo que hoy llamamos tal— apenas si ocupa una estrechísima franja de tiempo. Existían, ciertamente, los objetos que hoy llamamos artísticos, pero durante siglos y siglos no existieron como tales. Su recuperación como obras de arte tiene lugar en el siglo XIX y culmina sobre todo en el siglo XX. En este sentido, el arte antiguo de México, por ejemplo, sólo entra en el universo estético en el siglo XX, y a ello contribuye decisivamente —como ha subrayado Octavio Paz— el cambio radical que en la conciencia estética provocan las revoluciones artíticas de nuestro siglo y los cambios profundos que, en la visión del pasado prehispánico, suscita la Revolución

Mexicana de 1910. Antes de la Conquista, lo que existía era una actividad práctica, creadora, que desembocaba en la producción de ciertos objetos —como la *Coatlicue*— destinados a aplacar la ira de una divinidad terrible, o a mantener al hombre en armonía con el cosmos. Nada más alejado del *toltecatl* (palabra nahua que difícilmente podría traducirse por "artista") que la finalidad de provocar una "experiencia estética", o el deseo de proporcionar con ella cierto "placer".

La relación estética se constituye propiamente en un proceso histórico de autonomización de lo estético en general y de lo artístico en particular, balbuciente aún en la antigua Grecia, ya definido en los tiempos modernos y consolidado en el siglo XX. Ese proceso se caracteriza por los dos rasgos antes señalados: *a*) desplazamiento de la atención de la función a la forma, del medio al fin, o también: de la función utilitaria (en el doble sentido de práctica y espiritual) a la función estética; y *b*) atención a la obra como *obra de arte*, es decir, como producto de una actividad humana práctica, creadora, específica.

Este proceso de autonomía de lo estético y lo artístico, que los griegos comenzaron a recorrer al pretender hacer un arte laico que rinde más culto a la belleza que a los dioses, encuentra también en la misma época, en Platón, el primer crítico de un arte sin valor utilitario, gratuito y placentero. A éste contrapone un arte que se nutre de valores religiosos y políticos a los que sirve como sirven "los himnos a los dioses y los elogios a los héroes" (*La república*, X, 607, *a*). El proceso iniciado, apenas vislumbrado en la Grecia clásica, se detiene en la Edad Media, en la sociedad feudal occidental que, a través de una escala jerárquica del poder u organización social piramidal, únicamente reconoce en la cúspide al verdadero creador: Dios. Sólo al desarrollarse nuevas relaciones de producción capitalistas y con ellas una nueva organización social, en la que una nueva clase dominante, la burguesía, afirma cada vez más su poder económico y político, se desarrolla también una ideología humanista, en la que el hombre deja de ser siervo o vasallo de Dios para convertirse en dueño y señor. Su riqueza ya no es sólo espiritual sino corpórea y sensible. Se abandona por ello el ascetismo medieval como una mutilación de la riqueza humana. La creatividad deja de ser monopolio divino y se atribuye también al hombre. Alberti y Marsilio Ficino en el Renacimiento no sólo admiten que el hombre crea, sino que su creación en el terreno del arte es comparable o asimilable a la divina. El hombre se afirma como ser activo, constructor

y creador no sólo en el plano teórico sino práctico. Por esta razón, los ascetas y ermitaños medievales dejan paso a los forjadores de Estado, a los políticos, a los grandes capitanes y a los artistas. En la Edad Media, los pintores, escultores y arquitectos no pintan, esculpen o construyen para que se oiga su voz propia; en sus obras es Dios quien habla a los hombres. En el Renacimiento los artistas firman sus trabajos para hacer valer su personalidad individual, y aunque recurran a temas religiosos es el artista y no Dios quien da su valor a la obra. A pesar de recibir encargos de la iglesia ya no es un simple artesano al servicio de ella. Se va afirmando así en la conciencia estética moderna la idea de que el arte no es mero instrumento o medio sino *arte*; es decir, una actividad que consiste no sólo en hacer bien las cosas, creadoramente, sino en hacerlas teniendo en ella su fin propio.

Un crucifijo en la Edad Media es ante todo un objeto de culto, la representación simbólica de Cristo clavado en la cruz. Justamente por este significado, la imagen de Cristo suscita la devoción del creyente. Le basta asociar ese significado a la imagen para besar el crucifijo devotamente. Ahora bien, en el Renacimiento esto no basta: el crucifijo debe ser también bello. La anécdota que cuenta Arnold Hauser (en su *Historia social de la literatura y el arte*) acerca de un creyente que, en su lecho de muerte, se niega a besar un crucifijo porque es feo y pide otro que sea bello, muestra ejemplarmente el cambio profundo que, en la concepción de lo estético y lo artístico, se opera en el Renacimiento.

Desde un punto de vista social, la autonomización del arte y la afirmación de la personalidad individual creadora del artista, presuponen cierta división social del trabajo y, dentro de ella, la actividad artística como profesión separada de los gremios medievales, que quedan reservados a los trabajadores manuales o artesanos agrupados en ellos. Justamente para subrayar la espiritualidad que distingue al arte del trabajo manual, propio de la artesanía, Leonardo da Vinci dice que "la pintura es cosa mental". Y, precisamente por ser cosa de la mente, la pintura se asemeja a la ciencia y se diferencia del trabajo manual. En su divorcio de la artesanía y en su dominio sobre el material al que el artesano se halla sujeto, León Bautista Alberti ve la dignidad de la pintura, que al igual que Marsilio Ficino compara, como creación artística, con la divina.

El movimiento a la vez artístico y social de independización del artista respecto de la iglesia primero, y de los poderosos, reyes o príncipes, después, conocerá en su camino los obstáculos que le

opondrán las monarquías absolutas y la iglesia de la Contrarreforma. Esos obstáculos se volverán insuperables en las colonias americanas sometidas al dominio de la corona española. Sin embargo, la independización del arte y del artista cobrará nueva fuerza en Europa con el romanticismo, y particularmente con los cambios radicales que se operan, a partir del impresionismo, en el último tercio del siglo XVIII. Pero la liberación del artista de la dependencia personal de los poderosos, no pone fin a toda dependencia. A menos de condenarse a sí mismo a la soledad, o de verse condenado por la sociedad misma como un "maldito" (y así condenó la sociedad burguesa a Van Gogh, Gauguin, Modigliani y a tantos otros), el artista se ve obligado a entrar en una nueva relación —anónima, impersonal— en la que su obra, como mercancía, se vende a un comprador cuyo rostro no conoce. Aunque la produzca para que tenga un valor específico, estético, el artista sólo puede lograr que alcance su destino final —su consumo peculiar: la contemplación y valoración estéticas—, si pasa por el mercado y se sujeta a sus leyes inexorables. Sólo así puede circular y llegar a sus consumidores; pero esto exige a su vez que su valor propio, de uso —o sea, el estético—, se transforme como el de toda mercancía en valor de cambio. Ciertamente, de una dependencia se cae en otra. Pero aunque mercantilizada y sujeta por tanto a las exigencias del mercado que no dejan de influir en gustos y preferencias, la obra se vende como mercancía, en una peculiar conjunción y contradicción —propias de la sociedad moderna capitalista— del valor de uso (estético) y del valor de cambio.

La autonomización relativa de la producción estética (relativa, puesto que no queda abolida plenamente la dependencia) provoca asimismo una transformación del consumo del producto, entendido éste en su doble sentido de obra de arte y mercancía. Desde el punto de vista del consumo, la atención del contemplador moderno (en verdad, antes no ha habido otro) se desplaza como ya hemos visto de la función extraestética (directamente utilitaria o de servicio a los dioses, héroes o poderosos) a la función estética. Para que el objeto funcione estéticamente se le aisla de los objetos reales que lo rodean, se traza una línea divisoria entre lo que es y no es estético, y con este motivo se dota de un marco al cuadro o de un pedestal a la estatua. De este modo, la contemplación puede concentrarse en el objeto que ha sido aislado de su entorno real. Pero no basta con esto: debe ser contemplado en el lugar y espacio propios, destinados especialmente a su contemplación. Ese lugar es justamente el mu-

seo. El traslado de una escultura religiosa, por ejemplo, del templo donde era objeto de devoción al museo para convertirse allí en objeto de contemplación, no es un simple traslado físico: significa una transformación radical en la naturaleza del objeto. Ya no se trata del que cumple una función ritual religiosa, sino de un objeto que funciona estéticamente. Y como tal, junto a otros que comparten el mismo espacio, consagrado exclusivamente a la contemplación, está allí en el museo como obra de arte.

Ahora bien, en cuanto que las obras se desligan de las funciones que cumplieron originariamente o de la finalidad con que fueron producidas, las obras artísticas se igualan por el cumplimiento de una misma función: la estética. Resulta entonces que la relación estética con ellas no sólo se autonomiza respecto de otras relaciones —utilitaria, mágica, religiosa, etcétera—, sino que también se universaliza. Se extiende a todo objeto que pueda cumplir una función estética, independientemente de su función originaria, de la época y el contexto social en que ha surgido, de la forma sensible con que se presente o el significado que se encarne en él. Las pinturas rupestres de Altamira, las estatuas egipcias, las catedrales medievales, las pirámides mayas, los frescos renacentistas, las esculturas aztecas o las máscaras negras, para referirnos ahora sólo al sector del universo estético que llamamos arte, permiten a los espectadores de nuestro tiempo mantener una relación estética que, por no estar limitada por las particularidades antes señaladas, podemos calificar de *universal*.

Esta universalidad no siempre se ha dado; es decir, no siempre ha sido reconocida aunque hoy pueda hablarse entre nosotros, y con la mayor naturalidad, de historia universal del arte. En un pasado no tan lejano, sólo se admitía la relación estética con los productos del arte europeo occidental, y en cuanto se sujetaban a los cánones clásicos. Y cuando se admite la existencia artística de objetos de otras sociedades o culturas se trata, en una primera fase, de una universalidad de vía estrecha, ya que esos productos sólo son aceptados estéticamente al ser considerados con los ojos de la estética euroclasicista. Y así los considera, por ejemplo, en 1520, un año antes de la caída de Tenochtitlán, el famoso pintor Alberto Durero al contemplar algunas de las creaciones aztecas, traídas al emperador Carlos V "desde la nueva tierra del oro". Su admiración ante aquellas obras le hace decir: "eran tan bellas que sería maravilla ver algo mejor". Y también: "en ellas he encontrado objetos maravillosamente artísticos". Pocos años después, el

humanista Pedro Mártir de Anglería exclama al contemplar los mismos objetos: "lo que me pasma es la industria y el arte con que la obra aventaja a la materia". Y agrega: "no he visto jamás cosa alguna que por su belleza pueda atraer tanto la mirada de los hombres". Ahora bien, como comenta Miguel León Portilla, tanto Durero como Pedro Mártir aplicaban a esas obras "el calificativo de bellas y genuinas obras de arte" por la analogía que encontraban en ellas con creaciones artísticas de tipo occidental. Ciertamente, esas obras ya eran consideradas estéticamente, pero pasando por la vía particular del arte occidental. Se trataba, pues, de una universalidad limitada, estrecha aún. Sólo más tarde, en el siglo XIX y sobre todo en el XX, una escultura azteca o una máscara negra africana serán reconocidas como "obras de arte", sin ser asimiladas al arte occidental y en igualdad de derechos estéticos en cuanto que, como él, cumplen una misma función: la estética. Así pues, la universalidad de esta relación es histórica no sólo en su origen sino también en su desarrollo; es decir, depende de la incorporación sucesiva de formas diversas de producción artística, incluyendo en ella el vasto campo de la que originariamente no tenía una finalidad estética.

Ahora bien, cualquiera que sea el tipo de objetos que entran en esa relación, tanto en sus orígenes como en su desarrollo, se halla condicionada por factores económicos, sociales y culturales como son: el modo de producción material, la división social del trabajo, las relaciones sociales de producción, la estructura de clase de la sociedad, la ideología dominante, etcétera. Pero, una vez que la relación estética se afirma modernamente como modo autónomo y específico de apropiación del mundo por el hombre, dicha relación tiende a universalizarse: o sea, a extenderse a objetos que, desligados de sus funciones originarias y del contexto histórico, social o ideológico en que fueron producidos, pueden suscitar por su forma sensible, por su estructura objetiva, cierto efecto estético aunque no fueron creados con una finalidad estética. Y esta universalidad que se alcanza al precio de no cumplir ya las funciones para las que fueron concebidos, de aislarlos de las condiciones en que surgieron, queda consagrada al entrar el objeto en el templo mayor del arte: el museo.

Producción sin finalidad estética de objetos que funcionan estéticamente

Abordemos ahora la segunda cuestión: ¿cómo han podido pro-

ducirse sin finalidad estética objetos que, sin embargo, funcionan para nosotros estéticamente? Ya la pregunta misma entraña el reconocimiento de dos hechos antes señalados: primero, que ciertos productos del trabajo humano (pintura rupestre de Altamira, pila bautismal belga, escultura azteca) no fueron producidos para que funcionaran estéticamente; y segundo, que estos objetos, así producidos, funcionan hoy estéticamente. Nadie se atrevería en nuestros días a negar ambos hechos. Ahora bien, su conocimiento entraña a su vez —como ya hemos expuesto— lo siguiente: *a*) la relación estética con dichos objetos implica que la atención del espectador se desplaza a su forma sensible, desligada de la función a la que se adecuaba originariamente, pero no del significado inseparable de ella; *b*) esta conciencia de la forma es, asimismo, conciencia de la autonomía y especificidad de lo estético o del objeto producido como *obra de arte*; y *c*) esta conciencia no surge ni se desarrolla paralelamente con la producción que hoy —no originariamente— se considera estética; en rigor, sólo se destaca y afirma en los tiempos modernos.

Ahora bien, la conciencia estética así entendida, ¿significa que hasta su aparición balbuciente, o con más exactitud hasta su afirmación en la modernidad, se ha producido estéticamente en plena inconsciencia? O, volviendo a nuestros ejemplos anteriores: el cazador prehistórico, el artesano medieval o el *toltecatl* azteca, ¿produjeron lo que hoy consideramos artístico sin la menor conciencia de la forma; o sea de la necesidad de introducir en la materia las propiedades que llamamos estéticas? ¿Es legítimo establecer un corte tan tajante en la historia de la conciencia estética entre el periodo anterior y el posterior al Renacimiento? Si la historia universal del arte incluye una producción que abarca cuarenta siglos, ¿habrá que negar a lo largo de esa historia lo que sólo se reconoce desde hace cuatro siglos (y para algunos desde el siglo pasado), a saber: la producción con conciencia del carácter estético de la obra que se produce; es decir, destinado ante todo a ser contemplado?

Proponemos como respuesta a este abanico de preguntas la siguiente tesis: en primer lugar, desde el momento en que se producen objetos con cierta forma, tiene que darse necesariamente una conciencia de ella, por difusa o rudimentaria que sea, a la que podemos llamar *conciencia estética*; en segundo lugar, esta conciencia, propiamente de la forma, es inseparable del proceso práctico-material de transformación de una materia, con arreglo a un fin, en que consiste el trabajo humano.

Fig. 21. La escultura azteca *Coatlicue*, con sus formas y atributos aterradores, era hace cinco siglos un instrumento mítico para afirmar el poder terrible de la diosa de la tierra. Hoy, en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, a nadie estremece, ya que la relación que el espectador mantiene con ella no es una relación mítica, sino estética. (2a. parte, cap. I.)

Fig. 22. Cuando al atardecer se cierra esta sala del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, las esculturas prehispánicas que alberga dejan de ser contempladas y, sin espectador alguno, quedan fuera de toda situación estética. Tienen entonces una existencia muda, potencial, no efectiva o propiamente estética. (2a. parte, cap. II.)

Fig. 23. El mundo representado y expresado en este cuadro de Van Gogh, *El dormitorio del artista* (Museo Van Gogh, de Ámsterdam, Holanda) tiene un espacio propio: no el físico delimitado por el marco, sino el humano inventado o creado por el pintor. A su vez, lo sensible en esta obra, como en todo objeto estético, adquiere un significado que aquél de por si no tiene. Los colores cobran aquí el significado emocional con el que el pintor expresa cierta relación humana con el mundo, dando lugar a otro nuevo: el mundo de Van Gogh. (2a. parte, cap. II.)

Fig. 24. Cuando percibimos la vida, el dolor o el movimiento frenético en la piedra inerte del grupo escultórico, *Laocoonte* (Museo del Vaticano), no estamos ante algo irreal, sino ante un objeto peculiar que, en la piedra trabajada, ha adquirido una naturaleza específica: la estética.

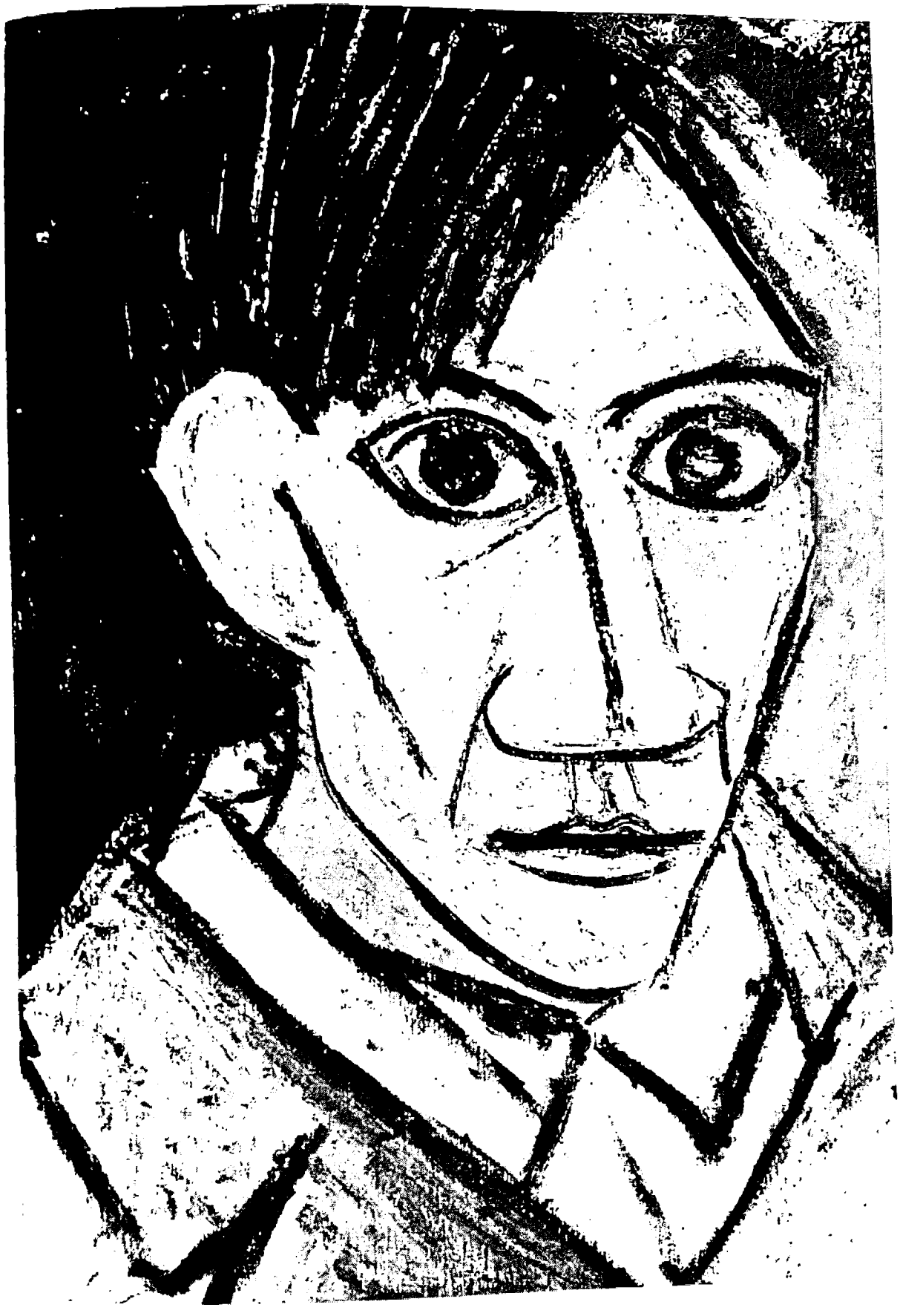


Fig. 25. El espectador no produce o crea este *Autorretrato* (1907) de Picasso, pero su intervención, al percibirlo, se hace necesaria para que cumpla, como objeto estético, su destino final. (2a. parte, cap. II.)

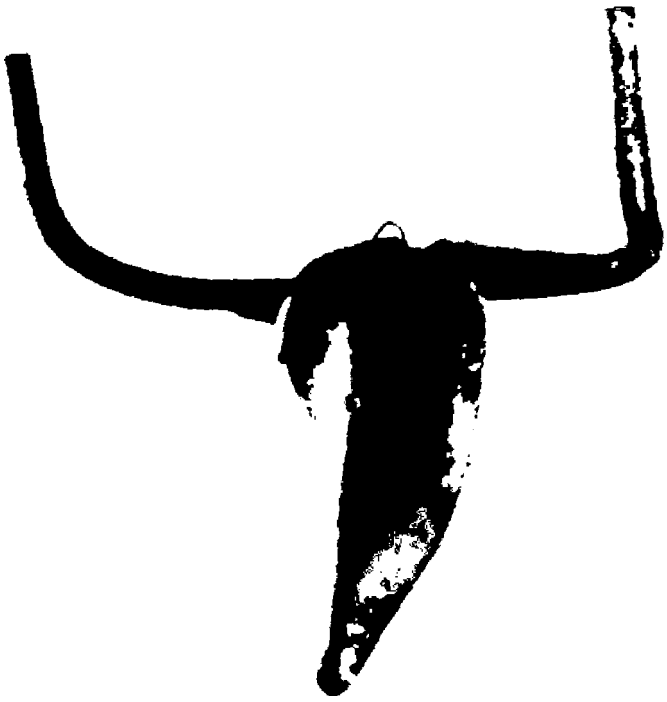


Fig. 26. Para producir lo estético, no se requieren materiales exclusivos o privilegiados. Un artista genial como Picasso puede servirse, como material, de dos partes de una modesta bicicleta para asociarlas creadoramente y hacer surgir así esta obra de arte: *Cabeza de toro* (París, 1943). (2a. parte, cap. II.)

Fig. 27. El historiador tiende a ver en el cuadro *La rendición de Breda* de Velázquez (Museo del Prado, de Madrid) una lección de historia. No lo contempla estéticamente, sino para aprender o comprobar una verdad histórica. (2a. parte, cap. II.)

Fig. 28. *El jugador de pelota*, estatua de la cultura olmeca. Aunque pudiera aplicarse a ella el principio de la "sección de oro", la esteticidad de esta obra escultórica no se reduce a la estructura objetiva a que se refiere ese principio, ya que la estatua expresa una relación humana, específica, del hombre olmeca con el mundo. (3a. parte, cap. II.)

Fig. 29. Olla de barro rojo con tapa, profusamente decorada y policromada, de Tonalá, estado de Jalisco, México. Con ella, se prueba ejemplarmente cómo la artesanía puede integrarse —junto al arte, la naturaleza, la técnica y la industria— en el universo sin límites de lo estético. (3a. parte, cap. I.)

Fig. 30. Este velero de regata (diseñado por Ian Proctor y construido por Richardson and Plastic Ltd.), al desplazarse velozmente por el mar no sólo cumple la correspondiente función práctica, sino que suscita también —al ser contemplado— una experiencia estética. (3a. parte, cap. I.)

Fig. 31. Ancho es el mundo de lo estético. También puede estetizarse lo práctico, utilitario o funcional. Así, por ejemplo, las superficies ondulatorias de esta obra arquitectónica, *Restaurante en Xochimilco* (México, D.F.), de Félix Candelas, permiten estetizar con sus formas dinámicas, en expansión, lo que sin ellas sería la rigidez de lo puramente funcional. (3a. parte, cap. I.)

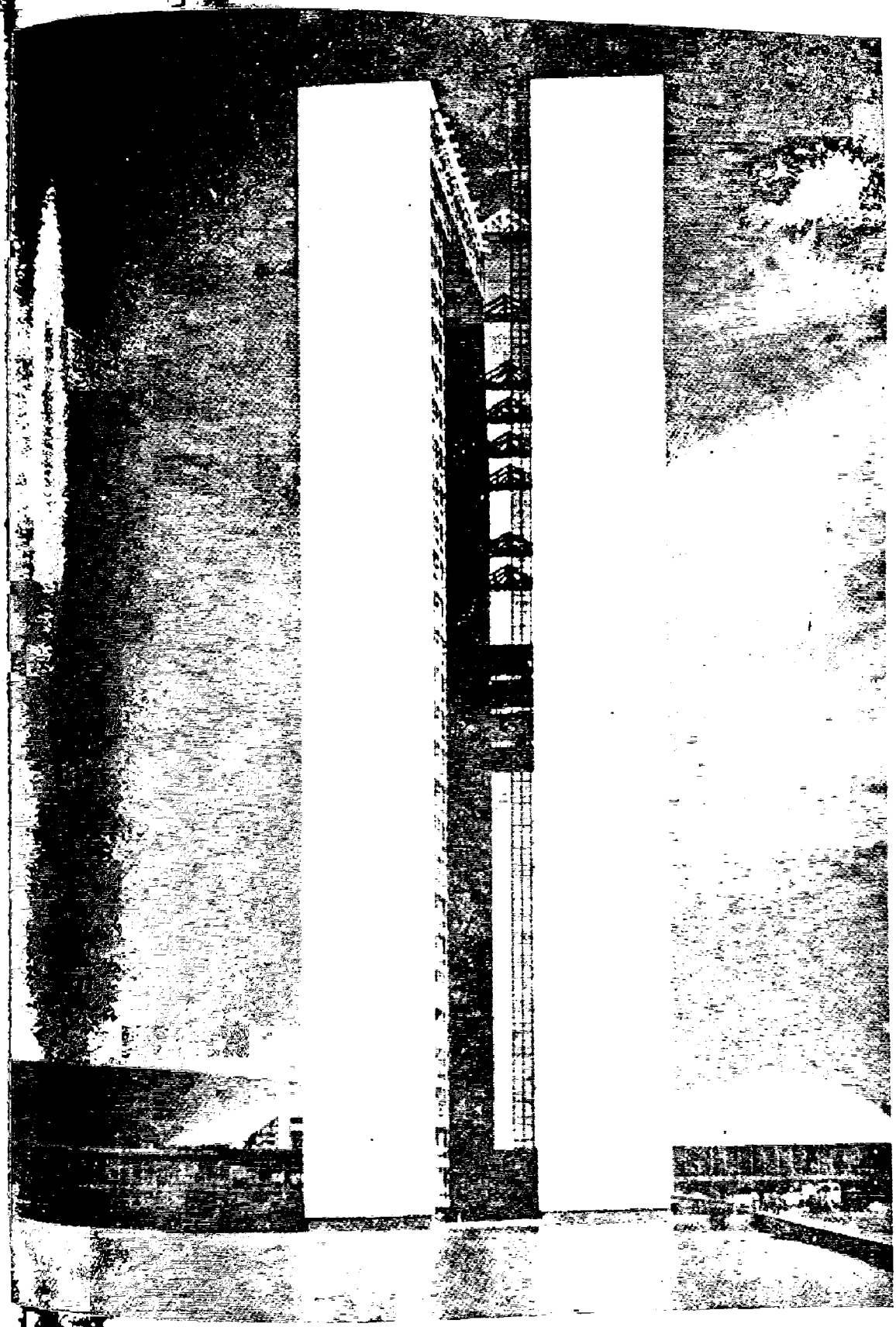


Fig. 32. Con su *Plaza de los Tres Poderes*, en Brasilia, Óscar Niemeyer logra un efecto estético al vincular su carácter monumental y representativo con su funcionalidad. (3a. parte, cap. I.)

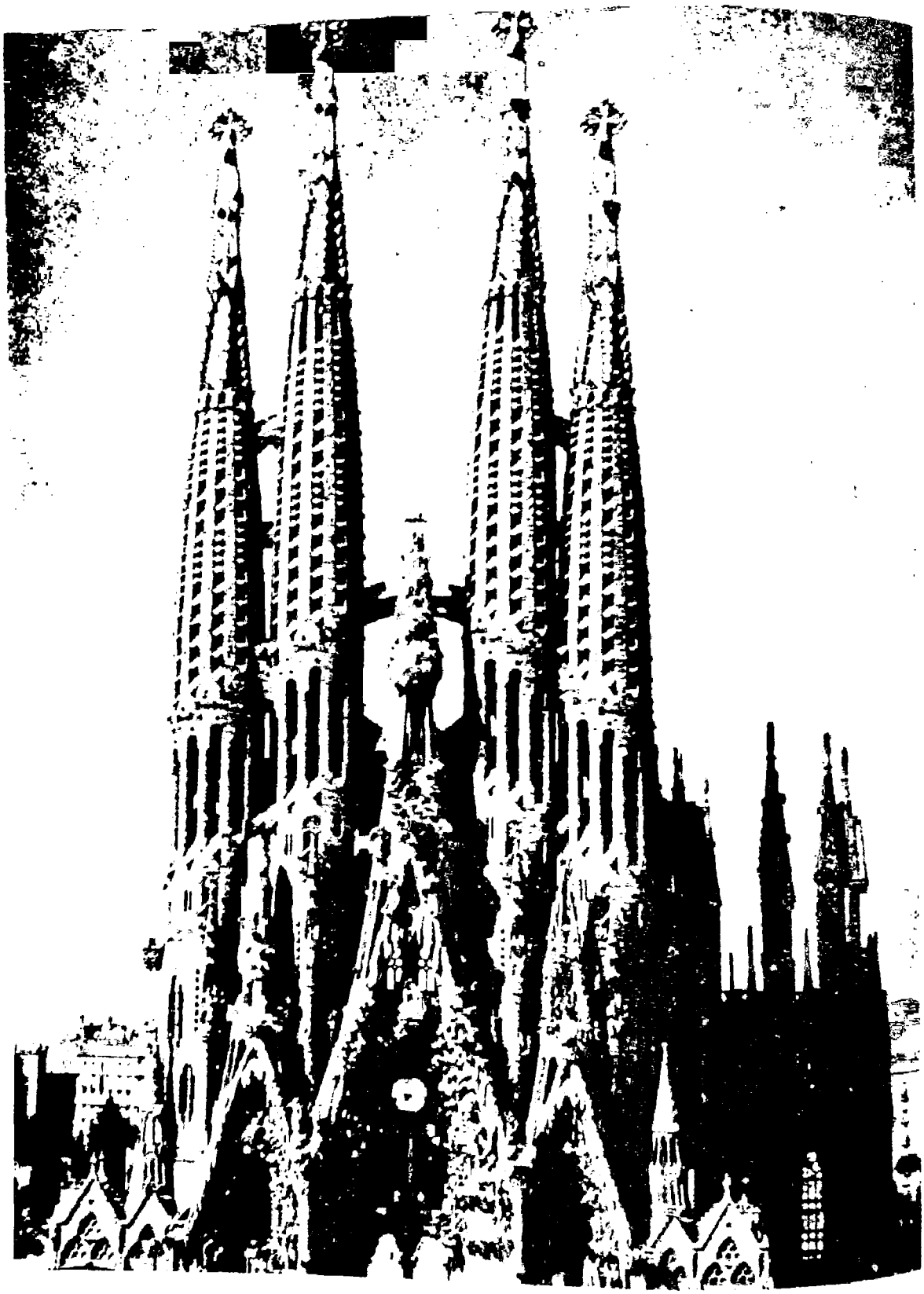
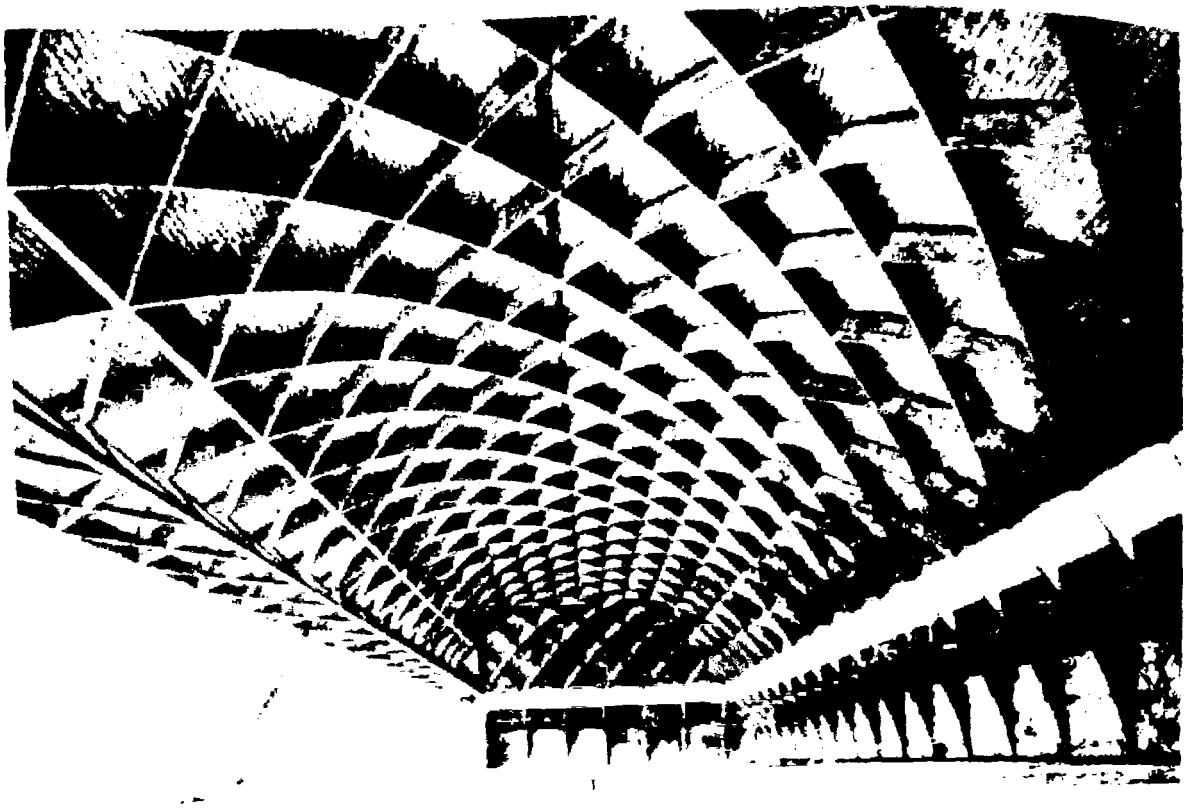
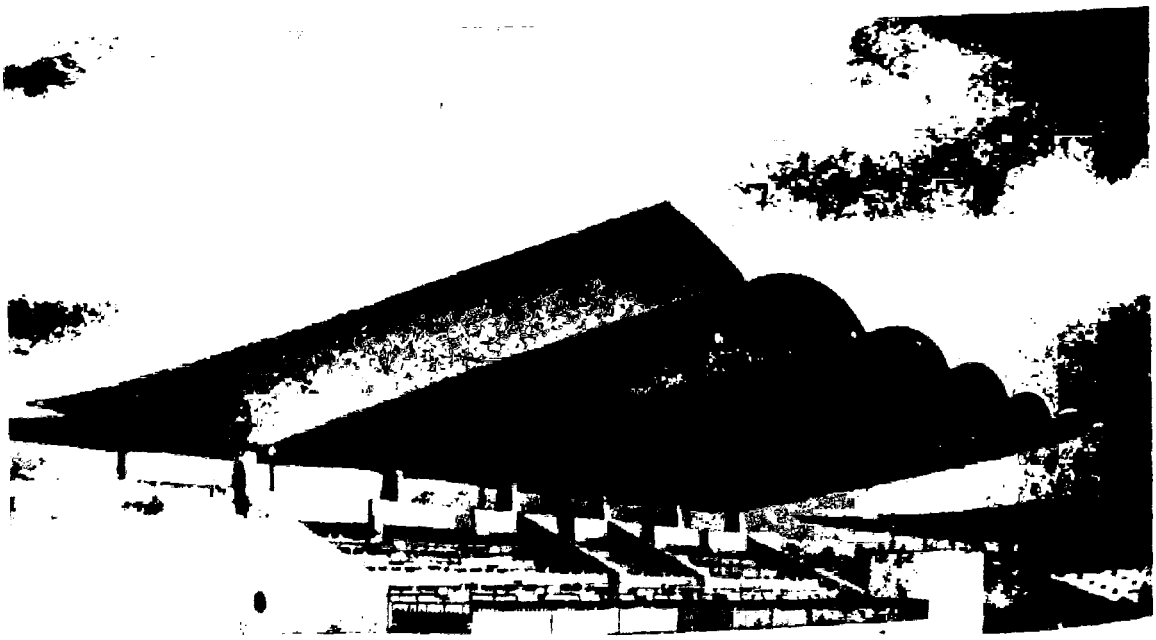


Fig. 33. Como puede apreciarse en esta famosa obra suya, *La Sagrada Familia*, en Barcelona, Gaudí trasciende el rigor y la funcionalidad de la arquitectura hasta alcanzar, con su tratamiento de los recursos técnicos, su dominio de los materiales, y sus audaces formas escultóricas, efectos estéticos insospechados. (3a. parte, cap. I.)

Figs. 34 y 35. La arquitectura funcional no entraña la abolición de un componen-
[illegible] estético. Así lo testimonian: (arriba) la Biblioteca de la Universidad Nacional
Autónoma de México (Ciudad Universitaria), del arquitecto Juan O'Gorman, al
[illegible]estirse con una decoración prehispánica, y (abajo), *La Ville de Savoye*, de Le
[illegible]sier, que algunos han llamado el Partenón del funcionalismo. En ambos
[illegible], se pone de manifiesto que las soluciones arquitectónicas no pueden dejar
[illegible] su lado estético. (3a. parte, cap. I.)





Figs. 36 y 37. El *Hangar para aviones*, de Paolo Luigi Nervi (arriba) en Orbetello, y el *Hipódromo de la Zarzuela* (abajo) en Madrid, de Torroja, Arniches y Domínguez, prueban fehacientemente, al ser contemplados, que el más riguroso funcionalismo no logra excluir cierto efecto estético. (3a. parte, cap. I.)

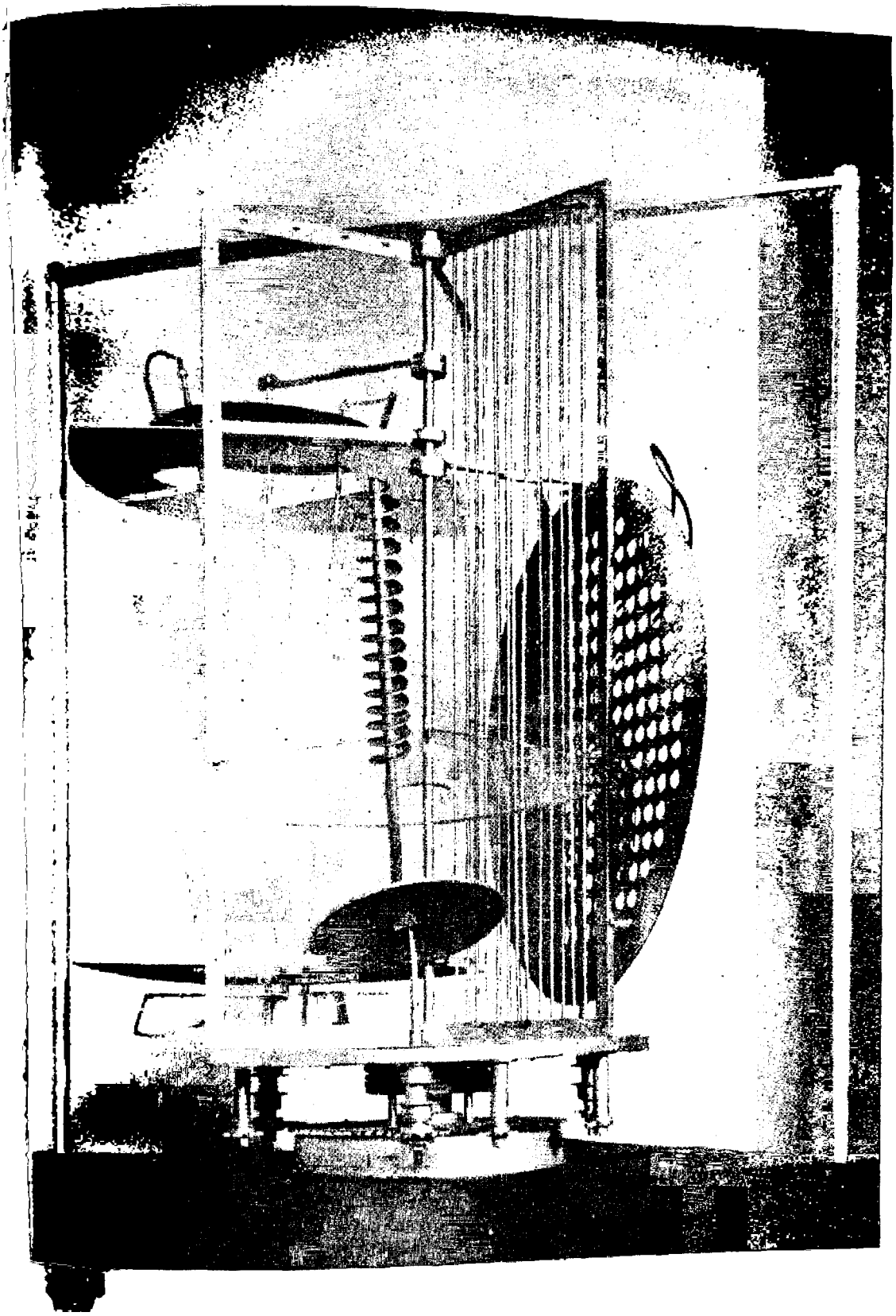


Fig. 38. En nuestra época, no sólo se integran ciertos artefactos técnicos en el universo estético, sino que la técnica sirve también para producir un objeto estético. Así se sirve de ella Lazlo Moholy-Nagy para construir su *Modulador lumínico espacial* con motor (3a. parte, cap. I.)

Fig. 39. Con Vicente Rojo el diseño gráfico no es una simple ilustración, esclava de la palabra impresa, ya que adquiere un equilibrio de belleza y función gracias a su tratamiento estético. Así lo testimonia esta portada suya (1988) de una novela de García Márquez para Ediciones Era.

Volvamos de nuevo a nuestro primer ejemplo: el "bisonte saltando" de la Cueva de Altamira. En él se dan de un modo cabal los hechos antes apuntados: se trata de un objeto producido no con una finalidad estética sino estrictamente vital; para alcanzarla debía cumplir, como instrumento adecuado, una función mágica. Sin embargo, por la precisión del trazo, la perfección, el realismo y el dinamismo de su figura, este instrumento prehistórico es para nosotros objeto de una relación estética. Vale decir: funciona estéticamente no obstante que fue concebido, anticipado idealmente y construido para que funcionara mágicamente. Cabe recordar con este motivo que, al ser descubiertas casualmente las pinturas de Altamira por una niña de cinco años, los "expertos" de la época en arte se negaron a admitir que, dada su perfección que las convertía en obras de arte, fueran en verdad pinturas prehistóricas.

Ahora bien, para alcanzar el grado de perfección o madurez creadora que revelan el dibujo y el color del "bisonte saltando", fue preciso que el hombre recorriera un largo camino, que los antropólogos calculan en unos 500 mil años, en el curso del cual, a la vez que transformaba a la naturaleza con su trabajo, fue transformándose a sí mismo. Fue elevándose, a la vez, su conciencia de la relación entre medios y fines, entre forma y función y, al mismo tiempo, fueron afinándose y desarrollándose sus sentidos como sentidos humanos ("la *formación* de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior", Marx).

Los antropólogos coinciden en afirmar que en un primer y larguísimo periodo (entre los 500 y 100 mil años antes de nuestra era), desempeñó un papel decisivo la fabricación de los instrumentos de trabajo o útiles. Su producción debió de exigir una selección cada vez más rigurosa y acertada de los materiales, un empleo de técnicas cada vez más eficaces y una búsqueda de formas cada vez más adecuadas a la función que el útil debía cumplir. Tuvo que darse forzosamente cierta conciencia de la relación forma-función; o sea, de que una forma era más adecuada que otras para el cumplimiento de determinada función. De igual modo, es imposible no creer que tuvo que darse cierta comprensión de que determinado trabajo respondía más eficazmente que otros al fin perseguido y que conducía a un resultado, a un producto mejor. En consecuencia, los materiales, las técnicas, los trabajos y los productos podían ser jerarquizados de acuerdo con su eficacia en el cumplimiento del fin, medida esta eficacia por la adecuación de la forma a la función.

Es difícil no admitir —siempre instalados en el terreno de la hi-

pótesis, pero contando a favor de ella con las luces que arrojan con sus estudios antropólogos como Leroi-Gourhan—, que en el productor prehistórico del paleolítico medio y superior (entre los 300 mil y 10 mil años antes de nuestra era) se fue dando cierta conciencia de la "buena forma" y, unida a ella, la del "buen trabajo". Y que esa conciencia del "trabajo bien hecho", gracias al cual se alcanzaba la "buena forma", tenía que ser a su vez, conciencia de la capacidad propia para producir el útil dotado de esa forma. Por último, hay que suponer también que la conciencia de la "buena forma" y del "trabajo bien hecho", así como de la capacidad propia para realizarlo, tenía que ir seguida de cierto placer o satisfacción después de la ejecución.

Así pues, en el curso de los cientos de miles de años que constituyen el paleolítico inferior y medio, se van afirmando en el trabajo —como proceso entre el hombre y la naturaleza en el que "la actividad del hombre consigue transformar, valiéndose del instrumento correspondiente, el objeto sobre el que versa el trabajo con arreglo al fin perseguido" (Marx)— los siguientes rasgos:

1. Preexistencia ideal del producto y de su forma en la conciencia del productor, lo que implicaba a la vez cierta conciencia de la relación forma-función, de la bondad de la forma y del trabajo bien hecho, así como de la capacidad propia para materializar lo ideado mediante ese trabajo.
2. Dominio cada vez mayor del hombre sobre la materia gracias a: su conocimiento cada vez más rico y extenso de los materiales; la fabricación de instrumentos cada vez más finos y adecuados para domeñar esos materiales, y el empleo de procedimientos y técnicas cada vez más perfectos.
3. Eficacia cada vez mayor del útil para cumplir su función, lo que implicaba la conquista de una forma cada vez más perfecta.
4. Placer vinculado, después de la ejecución, a la conciencia del "buen trabajo" realizado y de la capacidad propia para ejecutarlo.

Estos rasgos fundamentales constituyen la condición necesaria para que surja y se desarrolle un nuevo comportamiento humano que, sin dejar de reconocer su carácter utilitario, calificamos de estético. Tal es el comportamiento que encontramos objetivado en las profundidades de las cavernas de Lascaux (Francia) y Altamira (España) en el periodo magdaleniense del paleolítico superior, entre los 17 mil y 10 mil años antes de nuestra era. Pero, ya desde el paleolítico medio (100 mil a 40 mil años anteriores a nuestra era), se habían ido

perfilando y potenciando los rasgos de ese nuevo comportamiento. Durante esos largos milenios, la función práctico-utilitaria fue siempre dominante. Sin embargo, en el transcurso de ellos, se encuentran ya formas tan delicadas y perfectas que no podrían explicarse exclusivamente por las exigencias de una función utilitaria estrictamente vital. Así sucede con algunas tallas de sílex del achelense final (paleolítico inferior), cuyas formas son tan perfectas que uno de los antropólogos más eminentes de nuestra época (Leroi-Gourhan) llega a afirmar —movido por su admiración ante ellas— que "ya estamos en presencia de la estética funcional, es decir, la búsqueda de las formas más bellas y eficaces en la fabricación de los útiles". Sin llegar tan lejos como este antropólogo al atribuir al tallador prehistórico la búsqueda de belleza en la eficacia misma, sí podemos reconocer que en esas tallas de sílex la forma reclamada por su función ha sido rebasada y que, buscada o no, el trabajo del productor ha conducido a cierta "gratuidad" o excedente con respecto a lo estrictamente utilitario. Gratuidad o excedencia que se pone de manifiesto igualmente en las manchas de color, estrías, etcétera, de ciertos útiles, no exigidas por su uso o buen funcionamiento y que, al rebasar o exceder su función, se vuelven decorativas o asumen una nueva función: mágica.

Con esta liberación o autonomía respecto de la función práctico-vital, se abre la posibilidad de un nuevo espacio —al que denominamos estético—, tanto en un sentido objetivo (producción de un objeto dotado de una forma que rebasa, en mayor o menor grado, la exigida por la función utilitaria, y a la que llamaremos por ello "forma excedente"), como subjetivo: conciencia, en mayor o menor grado también, de esa forma excedente. Y esto se ha producido al elevarse y perfeccionarse los rasgos que ya hemos señalado en el trabajo, a saber: *a*) dominio cada vez mayor sobre la materia; *b*) conquista de una forma funcional cada vez más perfecta hasta llegar a la forma que rebasa esa funcionalidad o forma excedente, y c) conciencia de la "bondad" de la forma que excede a su función.

Se trata de un largo proceso prehistórico que hay que contar por milenios y milenios de años en el que no cabe fijar fronteras precisas, en el curso del cual aunque lo nuevo debió de perderse y recuperarse millares de veces, se fue pasando de una forma cada vez más perfecta (o sea: más adecuada a su función práctico-utilitaria) a otra ya tan perfecta que, sin sacrificar la eficacia, rebasaba su función estrictamente vital al introducir en el objeto propiedades o motivos no justificados por un encargo utilitario.

Es difícil creer que el hombre prehistórico no tuviera cierta conciencia de que, al introducir elementos formales excedentes, estaba rebasando el límite práctico-utilitario más allá del cual se abría un nuevo espacio: justamente el que nosotros llamamos estético. Asimismo, al producirse —no por puro azar— ciertos elementos formales que excedían las exigencias funcionales, tenía que darse también cierta conciencia de la capacidad propia para crearlos.

Ahora bien, este nuevo comportamiento que surge, con sus pérdidas y recuperaciones, en la larga búsqueda de lo estrictamente utilitario y que en esa búsqueda es rebasado, no significa que pueda darse algo totalmente ajeno —como sería la belleza— a la mentalidad mágico-utilitaria del hombre prehistórico. La disociación en forma y función, o la reducción de la primera a una función estética, no puede ser atribuida en modo alguno al tallador de sílex o al "pintor" de Altamira. Aunque nosotros mantengamos hoy con esos objetos una relación o actitud contemplativa, semejante a la que mantenemos con una escultura de Rodin o un cuadro de Tamayo, no tenemos derecho a atribuir la misma relación o actitud al hombre prehistórico. Ya vimos que la contemplación —elemento fundamental de esa relación o actitud—, quedaba descartada con respecto a las pinturas rupestres de Altamira. Y cuando era necesaria —en el caso de la talla de sílex— nunca perdía su carácter instrumental: de medio indispensable para poder tallar el objeto. Lo que nunca se descarta es, ciertamente, su funcionalidad, su condición de medio o instrumento, aunque se rebase hasta cierto grado esa funcionalidad. Lo que sí encontramos, justamente en la medida en que se produce ese rebasamiento o gratuidad al perfeccionarse la forma originaria, es un cambio de signo de la función. Lo conquistado —la capacidad de producir formas cada vez más perfectas— sirve ahora no para cumplir una función práctico-utilitaria, sino simbólica. Al pintar hombres y animales en las cuevas, se busca la forma adecuada a una función mágica. Queda atrás el valor utilitario en sentido estrictamente vital, pero en verdad adquiere una nueva utilidad al ponerse al servicio de la magia. El producto del trabajo, al poner en obra la capacidad de transformar la materia, sigue siendo un instrumento, aunque simbólico, pero un instrumento que permite —gracias a su forma— actuar sobre lo real. Es lo que revelan, como encarnación de una concepción mágica del mundo, las pinturas de Lascaux y Altamira. Todo el poder creativo de los pintores-cazadores del paleolítico superior, en el que culmina lo conquistado a lo largo de miles y miles de años de trabajo —y entre sus más altas conquistas

está su capacidad de imprimir al material una forma "excedente"— se pone simbólica, mágicamente al servicio de la finalidad práctica de cazar animales salvajes. De este modo la magia, al servir así al arte, se convierte en un impulso decisivo para que florezcan las formas que hoy admiramos —como obras de arte— en Altamira y Lascaux. Si el acto mismo de pintar incide en lo real, es justamente por lo que hay en él de buen trabajo, de trabajo creador (artístico para nosotros); pero a su vez, si éste tiene una dimensión creadora (o artística) es gracias al impulso que recibe de la magia. A su vez, el producto cumple esa función simbólica cuando adquiere una "buena forma" (o "forma excedente") como resultado del "buen trabajo". Dicho en otros términos, la eficacia práctica que busca el cazador-"pintor" depende de la perfección de la forma, del trazo realista de la figura, de la armonía del color, etcétera. En suma, de la excelente reproducción de lo real, porque sólo así puede influir en lo real mismo.

Ya no se trata sólo de la forma, que en un proceso creciente de "buen trabajo" acaba por rebasar, en mayor o menor medida, su función práctico-utilitaria; sino del efecto práctico: actuar sobre lo real gracias al valor simbólico, mágico, que adquiere el objeto producido. Pero, la búsqueda de la forma que garantice ese valor y ese efecto, tiene que ir acompañada: *a*) de cierta conciencia de la forma que es necesario dar al objeto para que pueda provocar tal efecto; *b*) de la conciencia del "buen trabajo", indispensable para dotar a la materia de esa forma, y *c*) de la conciencia de la capacidad propia para producir la forma adecuada y desplegar el trabajo necesario.

Así pues, aunque el objeto no se ha elaborado para que cumpla la función estética o suscite el efecto estético, que hoy produce en nosotros al contemplarlo —ya que todo el arte prehistórico es utilitario—, esto no quiere decir que se haya producido en plena inconsciencia estética. Por el contrario, como hemos tratado de demostrar, la producción de un objeto utilitario-mágico, exigía cierta conciencia, por elemental que fuera, de la excedencia o gratuidad de la forma con respecto a lo estrictamente vital, pues sólo así podía servir a la magia. Sin esa triple conciencia —de la forma, del trabajo y del producto—, que hoy llamamos estética, sería incontrabajo y del producto—, que hoy llamamos estética, sería incon-cebible la espléndida floración pictórica de Altamira y Lascaux, así como el alto grado de creatividad alcanzado por los "artistas" paleolíticos en su paciente trabajo para dar forma a los materiales que utilizaban.

Y, con esto, damos por terminado el examen de la segunda cuestión planteada, a saber: ¿cómo puede producirse sin finalidad estética un objeto que funciona estéticamente? Y nuestra respuesta podemos resumirla en los siguientes términos: la producción sin finalidad estética (o sea, sin una intención estética exclusiva o dominante), lejos de excluir, presupone cierta conciencia de la forma excedente, del trabajo necesario para alcanzarla y de la capacidad propia para realizarlo. En suma, presupone cierto grado de conciencia estética, aunque ésta sólo muchos siglos después se manifestará verdaderamente como tal; es decir, con su especificidad y autonomía.

Consideraciones finales

Las conclusiones a que llegamos al examinar el primero de los tres ejemplos (el "bisonte saltando" de Altamira), y en torno al cual han girado nuestras reflexiones anteriores, pueden extenderse a los dos ejemplos restantes. En el caso de la pila bautismal del siglo XII, se trata de un objeto concebido y construido con una finalidad religiosa, a la que el artesano servía mejor cuanto mejor estuviera hecho. Es decir, cuanto más dominio del material y más creatividad desplegara con su trabajo. Es difícil creer que éste pudiera llevarse a cabo sin cierta conciencia de su dimensión creadora, pues sólo ella podía permitir un cumplimiento tan perfecto de una finalidad religiosa. Y lo mismo podemos concluir con respecto a la escultura azteca, la *Coatlicue*. El fin que se perseguía: provocar un efecto aterrador ante la omnipotencia de la divinidad terrible, no era ciertamente un fin estético. Pero ese fin sólo podía alcanzarse si se era consciente de que los materiales tenían que ser trabajados hasta darles la forma adecuada; o sea, la forma que permitiría al objeto construido producir el efecto mítico-religioso buscado. Una vez más: esta conciencia de la forma, del trabajo necesario para alcanzarla y de la propia capacidad para realizarlo, entrañaba ya la conciencia de la creatividad, por elemental o difusa que fuera, que hoy calificamos de estética.

En suma, la relación estética surge y se desarrolla en el seno de la actividad práctico-utilitaria, en el proceso de producción de objetos que satisfacen necesidades vitales. Sin embargo, ese proceso conduce a cierta gratuidad de la forma con respecto a lo estrictamente vital que está en la base del comportamiento estético. Pero, como hemos visto, se trata de una gratuidad o autonomía relativas,

por lo que se refiere al objeto como sujeto, ya que ni el productor se ha propuesto crear objetos que funcionen estéticamente, ni los consumidores ven esos productos como portadores de valores estéticos o con una función exclusivamente estética.

Sólo en un proceso histórico que ya puede atisbarse en la Antigüedad griega, que se afirma propiamente en el Renacimiento y culmina en nuestra época, se busca producir objetos que funcionen estéticamente de un modo exclusivo o dominante; es decir, como obras de arte. En las revoluciones artísticas de nuestro siglo se persigue aislar lo estético de todo servicio, y darle una autonomía absoluta. Y a eso se aspira no sólo desligando la forma de toda función extraestética, sino también de todo significado o contenido. Y esta aspiración a la pérdida de todo significado se expresa rotundamente en la conocida definición del pintor contemporáneo Maurice Denis: "Un cuadro —antes que un caballo, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota— es esencialmente una superficie plana cubierta de colores organizados en cierta orden."

Pero se trata de una aspiración imposible de cumplir, pues como ya hemos señalado, a la forma sensible le es inherente siempre un significado. No hay, pues, una relación estética "pura", incontaminada; lo estético es siempre "impuro", es decir, se halla contaminado por cierta significación y vinculado por ello —estéticamente— a lo no estético. Así hallamos en la pintura prehistórica, la pila bautismal o la escultura azteca (para seguir con nuestros ejemplos), lo no estético, o sea: la magia, la religión, el mito, respectivamente. Como vemos en estos casos, la relación estética no exige la disociación de forma y significado —aunque así lo crea Maurice Denis y, en general, el formalismo contemporáneo— para que dicha relación se dé propiamente como tal. Cierto es que, como testimonian las obras citadas, las creaciones de otras épocas, sociedades o culturas, entran en el universo estético disociadas de su función originaria, práctica o espiritual. Pero esa conexión perdida no puede restaurarse, ya que en la relación estética contemporánea la pintura prehistórica, la pila bautismal medieval, o la escultura azteca, dejan de funcionar mágica, religiosa o míticamente. Sólo así, con esa disociación, se afirma la relación estética que se consagra autónomamente desde el Renacimiento, con productos creados especialmente para ser contemplados; vale decir, para que funcionen ante todo estéticamente.

Ahora bien, esto no significa que en otros campos —fuera o más allá del arte— no pueda darse esa conexión de forma y función que en otros tiempos, otras sociedades y culturas constituyó el funda-

mento mismo de lo estético. Vemos así cómo esta época nuestra, en la que el arte lleva hasta sus últimas consecuencias el proceso de autonomización de lo estético que arranca del Renacimiento, es también la época en que se restablece la unidad de forma y función, entendida ésta en su sentido práctico-utilitario. Esto aparece con toda claridad en los intentos de diverso tipo encaminados a articular el arte y la vida cotidiana, lo estético y lo técnico, así como lo estético y la industria. Lejos de desligar forma y función, y de considerar estético lo que ha perdido su función originaria, la relación estética arraiga en su unidad misma. Con lo cual el campo de los objetos, actos o procesos, con los que cabe entablar una relación estética, se extiende considerablemente.

Pero, en verdad, trátese de objetos que funcionan o no estéticamente, de objetos que cumplen ante todo una función estética, o de objetos en la que ésta no puede ser desligada de una función práctico-utilitaria, sólo podremos hablar propiamente de relación estética si en ella, y en la contemplación correspondiente, se atiende a una forma sensible a la que le es inherente cierto significado.

II. La situación estética
1) El objeto

Hasta ahora hemos considerado la relación estética como una forma específica del comportamiento humano, que surge y se desarrolla en determinadas condiciones históricas y sociales hasta alcanzar una autonomía relativa en los tiempos modernos. En este capítulo la examinaremos como relación entre un sujeto individual (espectador, oyente, lector) y un objeto concreto, singular (paisaje natural, producto artesanal, artefacto técnico o industrial, artículo usual u obra de arte). Nos referiremos, pues, a la experiencia vivida por un sujeto en un momento dado y al objeto que es correlato necesario de ella. Tal es la experiencia o relación en que se encuentra el espectador que contempla el *Autorretrato* de Tiziano en una sala del Museo del Prado de Madrid, o la del oyente que escucha la sinfonía *Júpiter* de Mozart en el Palacio de Bellas Artes de México.

Sujeto y objeto en la situación estética

Los dos términos de esta relación concreta, singular, constituyen una totalidad o estructura peculiar que llamaremos *situación estética*: Como en toda estructura, sus elementos, así como la totalidad de que forman parte, sólo existen en su unidad y dependencia mutuas. En ella, y durante ella, un sujeto y un objeto determinados se comportan estéticamente. Pero si uno y otro sólo se comportan así como elementos de una relación (con el todo, y entre sí) —es decir, en una situación dada, siempre concreta y singular, y por tanto, temporal—, esto supone que el sujeto no se comporta en todo momento estéticamente, y que el objeto no cumple siempre una función estética. El espectador que contempla en cierta parte de su jornada el *Autorretrato* de Tiziano en el museo, en otras partes de ella trabaja, descansa en su casa, visita a un amigo, participa en una reunión festiva o política, y duerme. Es decir, puede mostrar

otras formas de comportamiento: teórico, práctico, moral, político, lúdico o religioso, en los que no se comporta estéticamente. El objeto, el cuadro de Tiziano, al cerrarse por la tarde el museo, deja de ser contemplado, y deja de cumplir también una función estética. Por otro lado, como ya vimos en el capítulo anterior, ciertos objetos estéticos actuales han cumplido en otros tiempos funciones extraestéticas (como las pinturas rupestres de Altamira, o la *Coatlicue* azteca), o pueden cumplir también en la actualidad una función ajena (ritual católica en el ejemplo de la pila bautismal belga) a la función estética. En todos estos casos, el sujeto fuera del museo o en el acto ritual del bautismo, y el objeto —el cuadro— en las horas en que no es contemplado, o en que es sólo —como la pila bautismal— un instrumento ritual, uno y otro —sujeto y objeto— se hallan fuera de una situación estética.

Para que un objeto exista estéticamente, es preciso que se relacione con un sujeto concreto, singular, que lo usa, consume o contempla de acuerdo con su naturaleza propia: estética. Por consiguiente, mientras no es consumido o contemplado, sólo es estético potencialmente. El sujeto, a su vez, sólo se comporta estéticamente cuando entra en la relación adecuada con su objeto. En suma, sujeto y objeto de por sí, al margen de su relación mutua, no tienen real, efectivamente, una existencia estética. El objeto necesita del sujeto para existir, de la misma manera que el sujeto necesita del objeto para encontrarse en un estado estético. De esto se desprende que en el sujeto no se da algo así como una actitud estética, previa a esa relación, como sostienen algunos tratadistas contemporáneos, entre otros Jerome Stolnitz (en su *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*). Lo que existe, en verdad, es la experiencia estética que provoca el objeto, o el estado o actitud que se engendra *en* (y no antes de) la relación concreta, singular, con ese objeto.

Condicionantes de la situación estética

La situación estética se halla condicionada por diversos factores. Sin ellos, el sujeto en unos casos, o el objeto en otros, no pueden encontrarse en esa situación. Estos factores indispensables, o condiciones necesarias, son de diverso orden, pero basta la ausencia de cualquiera de ellos para que el encuentro sujeto-objeto no se produzca. Podemos hablar de factores objetivos cuando han de darse necesariamente en el objeto para que el sujeto pueda entablar una relación estética con él, y de factores subjetivos cuando

constituyen condiciones necesarias para que el sujeto pueda entrar en esa relación con el objeto correspondiente.

Veamos los factores objetivos, aclarando primero que por objetivo entendemos aquí lo que es independiente del acto concreto, singular de percibir, o de relacionarse con el objeto; por tanto, se trata de factores o condiciones que se dan en el objeto, aunque no sea percibido o contemplado. Entre ellos figuran ciertos factores físicos sin cuya presencia no podría mostrarse a los sentidos del sujeto el objeto estético. La luz que ilumina, por ejemplo, la superficie de un cuadro, una escultura o un paisaje natural, son absolutamente necesarios para que un espectador pueda percibir visualmente esos objetos. Una iluminación insuficiente o inadecuada debilita, o incluso anula, la posibilidad de entrar en la relación estética, contemplativa correspondiente, con las obras pictóricas expuestas en un museo o una galería artística. Un factor físico importante es igualmente la condición acústica de la sala de conciertos en la que una orquesta ejecuta determinada obra musical, como lo es también la calidad del sonido emitido por los instrumentos con que es ejecutada. Tanto en un caso como en otro, si no se cumplen las condiciones requeridas, la percepción de la obra musical —que a diferencia de las obras plásticas necesita de la mediación de la ejecución orquestal—, no se dará, o se dará en forma defectuosa, inadecuada. Así pues, la relación estética con el objeto de nuestros ejemplos —obra plástica, paisaje natural u obra musical—, se halla condicionada necesariamente por factores físicos; es decir, sin ciertas condiciones físicas, de luz o sonido, esa relación se volverá imposible para el sujeto.

Entre los factores objetivos, hay que destacar también ciertas características o propiedades específicas, que no se dan en todo tipo de objetos, y que hacen posible que el sujeto pueda entrar en ellos en la relación peculiar —distinta de la que mantiene con otros objetos— que llamamos estética. Estas características, que un poco más adelante señalaremos, así como el modo de darse, se encuentran —no obstante su diversidad concreta, singular—, como invariantes en todo objeto estético. Pertenecen a él con independencia de los actos subjetivos, individuales, de su percepción o contemplación. Son características o propiedades objetivas, en cuanto que no se dejan reducir a las que muestra el objeto al aparecer en cada situación estética; es decir, en cuanto que su ser estético no se agota en ninguna de sus percepciones por adecuadas que sean. Son objetivas, asimismo, porque se dan en el objeto, aunque no se le perciba,

o sea mal percibido. Sin estas características propias del objeto, al igual que sin los factores objetivos antes señalados y sin los cuales no podría darse su aparición, el sujeto no puede entrar en determinada situación estética. Conviene subrayar, sin embargo, que estas características del objeto, que se consideran propias de él e independientes, por tanto, de cada percepción concreta, singular, no deben considerarse en sí mismas; es decir, al margen del contexto histórico, social y cultural en el que determinado sistema de convenciones o código permite considerar ese objeto como estético y, por tanto, mantener con él la relación estética que se reconoce como tal. Para la conciencia estética moderna y contemporánea todo objeto estético es —como veremos, aunque no únicamente— un objeto sensible. Sin la presencia sensible, no puede mantenerse con él una relación propiamente estética. Sin embargo, en la Edad Media, en la que la materia sensible es despreciada o arrojada al mundo del no ser, o de las tinieblas (principio del *contemptus mundi*), la relación estética se da ante todo con un objeto (Dios, el hombre como ser espiritual) suprasensible o inmaterial. No es que se niegue la cualidad sensible del objeto bello, pero la belleza de éste es más asunto del alma que del ojo, más belleza interior, espiritual, que belleza física o sensible. Por el contrario, para nuestra conciencia estética esta característica del objeto, su presencia sensible, así como los factores objetivos —sonido, luz— que permiten o destacan su aparición, son necesarios para que pueda darse una relación estética con cierto objeto.

Veamos ahora los factores subjetivos, igualmente necesarios para que el sujeto (un individuo concreto en una circunstancia dada) pueda entrar y encontrarse en una situación estética. Son de diverso género. Señalemos, en primer lugar, los de carácter psíquico.

Cierto interés por el objeto o atención a él son indispensables. El desinterés total o la indiferencia plena ante la existencia del objeto, cierra las vías de acceso a su contemplación estética. Este interés o esa atención pueden ser provocados directamente, antes de entrar en relación con él, o indirectamente por las sugerencias de conocedores o críticos que ya han mantenido con el objeto una relación estética. O también pueden ser suscitados por experiencias estéticas anteriores del sujeto con respecto a otros objetos —en el caso del arte— del mismo creador o de la misma tendencia, aunque el interés o la atención a la obra pueden ser despertados, al contrario, por la ruptura que anuncia con el sistema de convenciones estéticas o código artístico conocidos. En suma, la relación estética con el objeto sólo

se da si el sujeto se interesa por el objeto y está atento a él. Se trata, en ambos casos, de una condición psíquica necesaria para que se produzca la relación adecuada a su naturaleza estética. Lo que quiere decir también que no basta que el sujeto se interese o esté atento al objeto; tiene que tratarse de un interés o atención motivados por el objeto estético en cuanto tal. Si ese interés o atención están provocados por una situación personal, y tanto más si se trata de una situación personal vivida intensamente, bajo los efectos de una presión emocional, esta situación le cerrará el paso a la contemplación serena y gozosa del objeto, y le impedirá por tanto entrar en una situación propiamente estética. Es lo que sucede, por ejemplo, al celoso, —y tanto más cuanto más intensa o apasionadamente le arrastren los celos—, que se ve incapacitado para entrar en la relación estética apropiada, con un objeto estético, artístico, como el *Otelo* de Shakespeare. En el personaje que el actor interpreta, no ve al celoso ficticio, irreal, al que da vida en la escena Shakespeare, sino que se ve a sí mismo. Los sentimientos, recuerdos o pasiones que despiertan en el celoso real que se agita en su butaca, le impiden percibir las cualidades estéticas de lo que en el escenario se representa. No estamos aquí, en modo alguno, ante un desinterés o indiferencia del sujeto sino, por el contrario, ante un interés o atención tan intensos que lejos de concentrarse en la obra pasan por alto su naturaleza estética, y sólo se fijan en lo que en ella se relaciona con su situación personal o la experiencia que vive como hombre celoso.

Algo semejante sucede con el sujeto que percibe el objeto estético en función de las preocupaciones o móviles dominantes en su conducta, como historiador, comerciante, político o paria. Así, por ejemplo: ". . .el tratante en minerales sólo ve el valor mercantilista, pero no la belleza ni la naturaleza peculiar de los minerales con que trafica. . ." (Marx, *Manuscritos económico-filosóficos*). El historiador tiende a ver el cuadro de Velázquez, *La rendición de Breda*, como una lección de historia. El político tiende a confundir arte y propaganda política y, al fijar la atención en la eficacia política de la obra artística, se desinteresa por ello de las cualidades estéticas de la obra de arte. Cierto equilibrio emocional o liberación de las necesidades y preocupaciones inmediatas, se vuelven necesarios para que el sujeto no sea prisionero de ellas o se vea absorbido por el objeto de éstas, lo que en uno u otro caso, hace imposible la contemplación indispensable en la relación estética. Por ello: "El hombre angustiado y en la penuria no tiene el menor sentido para el más bello de los espectáculos" (Marx, *ibid.*).

Pero no terminan aquí los factores subjetivos que intervienen en la situación estética. Junto a los señalados, de orden psíquico, los hay de orden histórico, social o cultural que trascienden la individualidad del sujeto. No siempre el sujeto ha podido entrar en una situación estética, y no siempre se encuentra en ésta, o accede a ella, de la misma manera. Ya hemos visto que, en otros tiempos, el cazador prehistórico, el creyente medieval o el hombre azteca no podían encontrarse en una situación estética, ya que para ellos no existía propiamente lo trazado en el muro, lo fundido en bronce o lo esculpido en piedra, como objetos destinados exclusiva o predominantemente a ser contemplados. Estos objetos sólo existen estéticamente para los hombres de los siglos XIX y XX, con ciertas limitaciones para los del Renacimiento y, con más limitaciones aún, —dada su confusión de lo bello y lo bueno—, para los ciudadanos de la antigua Atenas. No bastaba, sin embargo, que la relación estética se constituyera como una forma propia y autónoma del comportamiento humano —lo que como sabemos sólo acontece en el siglo XVIII—, para que muchos objetos que hoy tenemos por estéticos se ganaran el derecho a entrar en esa relación. Fue necesario que la concepción de lo estético rebasara sus límites clasicistas, eurocéntricos, que en definitiva habían sido fijados por el código o sistema de principios y convenciones estéticos de una manifestación artística particular. Era preciso que se llegara a un universalismo estético que, tanto para el pasado como para el presente, reconociera la pluralidad de sistemas estéticos o códigos artísticos. Pero, en verdad, esto sólo ha tenido lugar en tiempos posteriores bajo la presión de las revoluciones artísticas del siglo pasado, y sobre todo de nuestro siglo. Sólo en el marco de ese pluralismo estético y del reconocimiento de la legitimidad de un arte no occidental, el monolito azteca es hoy un objeto que permite, al ser contemplado, entablar la relación estética adecuada. Ciertamente, la *Coatlicue* ya no es la máquina mítico-religiosa de terror que impresionaba a los aztecas ni tampoco la encarnación diabólica que veían en ella los conquistadores en el siglo XVI, sino un objeto estético en cuanto que puede provocar en el contemplador la experiencia estética correspondiente. Pero sólo el espectador que ya ha hecho suya esta ideología estética universalista y que, en el marco de ella, aplica un código o principio rector que no es ciertamente el clasicista o renacentista que hace de la belleza su categoría central, puede situarse estéticamente ante la *Coatlicue*. En suma, sólo a partir de una ideología estética, que asume lo estético y lo artístico como un valor

universal, dicha escultura deja de ser un instrumento mítico-religioso, una encarnación diabólica o simple testimonio de una cultura o una sociedad desaparecidas, para ser el objeto estético que llamamos obra de arte.

En conclusión, el encuentro concreto, singular, en que consiste la situación estética se halla condicionado necesariamente por los factores objetivos y subjetivos que hemos señalado. Sólo cuando se dan —y ello no sólo es asunto psíquico, individual sino, como hemos visto, histórico, social y cultural—, los dos términos que entran en esa situación se comportan estéticamente. Ahora bien, aunque las situaciones estéticas son múltiples, diversas e inagotables para un mismo objeto, y también para un mismo sujeto, podemos señalar algunos rasgos generales que, a modo de constantes o invariantes, se presentan en cada uno de los términos —sujeto y objeto— en relación, a través de las múltiples, diversas e inagotables situaciones estéticas. Veámoslos, refiriéndonos en primer lugar al objeto estético.

Potencialidad y efectividad del objeto estético

El objeto estético, como ya hemos señalado, es efectivamente tal en la situación estética. Antes o fuera de ella, sólo tiene una existencia virtual o potencial. El cuadro o la escultura no contemplados, la obra musical no ejecutada y, por tanto, no escuchada, el manuscrito de la novela que yace, sin lectores, en el cajón del escritorio de su autor, tienen una existencia muda, potencial, que preexiste ciertamente a su existencia efectiva, pero que aún no es estética. Esta sólo la adquiere cuando al entrar en relación con un sujeto (espectador, oyente o lector) constituye con él una situación estética. Lo cual significa, a su vez, que el objeto, sin la intervención correspondiente del sujeto, tampoco tiene propiamente una existencia estética. En suma, sólo es efectiva, realmente, objeto estético en cuanto que forma parte de una situación estética. Su función propia, estética, sólo se cumple en ella y por ella; es decir, en su contemplación, audición o lectura por un sujeto.

El objeto es consumido, pero no se consuma en la situación estética. Nuevos encuentros sujeto-objeto son posibles y, por tanto, nuevas e inagotables relaciones estéticas entre uno y otro. *Las Meninas*, el cuadro de Velázquez que hoy contempla un espectador en el Museo del Prado de Madrid, fue contemplado por los cortesanos

de Felipe IV hace tres siglos en el Palacio Real; miles de visitantes lo contemplan cada día en la sala del museo madrileño y miles, decenas de miles, lo percibirán en el futuro. De este modo, desde que fue pintado y expuesto en 1656, el cuadro realiza una y otra vez su potencialidad, o disponibilidad a ser contemplado, convirtiéndose siempre, en éste o aquel momento, en objeto estético. Pero hay momentos también en que el cuadro permanece en la sala, mudo y ensimismado, en espera de nuevas contemplaciones, de un consumo interminable que jamás significará su consumación.

Como fuente de ésta o aquella experiencia estética, su potencial o disponibilidad se realiza en cada situación estética, sin agotarse nunca en ninguna de ellas. Nuevos encuentros sujeto-objeto, nuevas percepciones vendrán a confirmar su potencialidad, sin que ésta se realice total o definitivamente en ningún encuentro singular. En este sentido, el objeto estético está siempre abierto y como tal es inagotable. Su capacidad de realizarse, de mostrarse o ser percibido rebasa siempre lo que realiza, muestra o se percibe en determinada situación estética. En este sentido se distingue del objeto científico (teoría, ley o teorema), que se cierra o agota una vez que el sujeto se relaciona en la forma adecuada a su naturaleza, es decir, comprendiendo su significado preciso y unívoco. En pocas palabras, sólo admite una lectura, o una interpretación. O dicho en términos de la Teoría de la Información: a diferencia de la información lógica o semántica que transmite el objeto científico, el objeto estético transmite una información peculiar que para cada receptor, y en cada relación con él [o situación estética] es distinta, nueva e inagotable (Abraham Moles, *Theorie de l'information et perception esthétique*).

Pues bien, trátese de una escultura o un cuadro, de una sinfonía o un ballet, de un film o una pieza dramática, de fuegos artificiales o de un surtidor de agua, de una fiesta popular o un *happening*, de un tapiz o un mueble, de una laca michoacana o de un rebozo, de un paisaje montañoso o un cielo estrellado, ¿cuáles son para nosotros los rasgos fundamentales de todos estos objetos, actos o procesos que consideramos estéticos?

La existencia física del objeto estético

El objeto estético tiene en primer lugar una existencia física; o sea, posee necesariamente cierto sustrato físico. Un poema sólo llega a un sujeto si es recitado o leído. En el primer caso, tienen que pro-

ducirse determinadas ondas sonoras; en el segundo, se requieren determinados signos gráficos que, gracias a la tinta empleada, destacan en el papel. Sin la presencia física del poema, garantizada por esos elementos sonoros o gráficos, es decir, sin su cuerpo físico, material, sensible, el poema no existiría en absoluto.

El objeto estético no puede prescindir de ese sustrato físico y desaparece como tal cuando desaparece físicamente. En la estatua de mármol que, al caer al suelo, salta hecha pedazos; en el cuadro devorado por un incendio o en el original perdido de un poema, la desaparición física del objeto lleva aparejada su desaparición estética. Si Max Brod, amigo y albacea literario del gran novelista checo Franz Kafka, hubiera entregado a las llamas todos sus originales para cumplir los últimos deseos de su amigo, el mundo novelesco, estético, kafkiano habría dejado de existir. Los monumentos de las viejas civilizaciones, perdidos o destruidos físicamente por conquistadores y colonizadores, se perdieron o destruyeron para siempre como objetos estéticos. Y ninguna reconstrucción por la palabra —verbal o escrita— de quienes alguna vez los contemplaron, puede reconstruir estéticamente con su descripción, impresión o valoración, lo que se perdió o fue destruido físicamente. Ninguna de las descripciones que se conocen puede recuperar estéticamente, por ejemplo, el retablo del sagrario sevillano de Jerónimo Balbás, destruido en 1824, y que —como explica Justino Fernández— fue el antecedente del Retablo de los Reyes del mismo artista en la catedral de México. El mural de Diego Rivera del Centro Rockefeller, en Radio City, Nueva York, fue víctima de la furia anticomunista del capitalismo norteamericano. Diego Rivera quiso pintarlo de nuevo en el Palacio de Bellas Artes de México, pero el resultado fue la creación de un nuevo mural, no la recuperación imposible del que había sido destruido físicamente.

La relación necesaria entre el objeto estético y su sustrato físico se manifiesta también en el hecho de que los cambios que sufre en su existencia física afectan, de un modo u otro, a su condición estética. Es innegable, por ejemplo, que las alteraciones en la composición química o en la pigmentación de un cuadro afectan a sus propiedades estéticas. Si el color palidece o se oscurece bajo la acción del tiempo; si ciertas sombras azules se vuelven verdes o unos blancos se tornan grises, el cuadro podrá seguir siendo un cuadro, pero ya no será el mismo. Y si las alteraciones físicas se acumulan y el cuadro entra en un proceso de envejecimiento físico, éste puede conducir a su muerte como objeto estético. Ahora bien, si esto es

cierto no significa que toda alteración física sea siempre negativa desde el punto de vista estético. Así, por ejemplo, la mutilación de la *Venus de Milo* con su brazo derecho destruido, no anula su existencia estética. Ciertamente, la *Venus* que conocemos no es la misma, íntegra físicamente que la que le precedió y hoy inexistente. Pero, sin su brazo derecho, tiene para nosotros una existencia estética que es inseparable de su mutilación física. Y, finalmente, en favor de la idea de que no toda alteración física es nociva para el objeto estético, está el ejemplo de las ruinas que, no obstante las profundas destrucciones sufridas por el objeto originario, tienen para nosotros un valor estético.

Así pues, la destrucción, desaparición o alteración física del objeto en los ejemplos anteriores, se traducen respectivamente en la destrucción, desaparición o alteración de su existencia estética, razón por la cual cabe concluir que lo físico es condición necesaria de ella. Pero con esto no se afirma en modo alguno que el objeto físico sea de por sí estético, ni que todo lo que está físicamente en él forme parte de su ser estético. Esto nos lleva forzosamente a precisar aún más las relaciones entre lo físico y lo estético.

Lo físico sensible, perceptual

Aunque lo físico se da necesariamente en todo objeto estético ya que sin él, como hemos visto, no podría existir, su ser propiamente estético no se reduce a su existencia física. Es, pues, inseparable de lo físico y, a la vez, irreductible a él. Ahora bien, para comprender esta relación, hay que distinguir diferentes tipos de existencia física, ya que no todo lo físico es parte intrínseca del objeto estético en cuanto tal. Es indudable, por ejemplo, que los movimientos de los electrones o átomos forman parte del sustrato físico de un cuadro, pero no forman parte de él de la misma manera que los colores que percibimos en el cuadro, o los sonidos en la obra musical que escuchamos. Aunque es cierto que los electrones o átomos pertenecen al sustrato físico de un cuadro o una sinfonía, no son parte integrante de ellos, a diferencia de los colores o sonidos. Para que lo físico pueda elevarse al plano de lo estético tiene que ser accesible a los sentidos: la vista en las artes plásticas, el oído en la música, o uno y otro en la danza. Los sonidos de una sinfonía, los colores de un paisaje natural o un cuadro, el mármol de una estatua o el movimiento del cuerpo humano en la danza, no sólo tienen una existencia física sino también sensible, perceptual.

Es importante subrayar este carácter perceptual del objeto estético, ya que no todo lo que existe en él físicamente puede ser percibido por nuestros sentidos y, en consecuencia, existir estéticamente. La vista no percibe los átomos, electrones o protones, ni el oído capta las ondas sonoras de una longitud inferior o superior al umbral de la sensación correspondiente. En ambos casos, aunque lo físico existe efectivamente, al no ser percibido directamente por nuestros sentidos, no puede ser estetizado. Así, pues, el objeto estético es físico pero a la vez, y necesariamente, sensible, perceptual. Ahora bien, ¿qué alcance estético tiene esta presencia física, sensible?

Lo sensible no está en el objeto estético pura y simplemente como un sustrato necesario, a la manera como están otros elementos físicos ya citados. Está como parte intrínseca, indisoluble, suya. El mármol de la estatua no es sólo el sustrato físico que la hace posible, sino el material dotado de ciertas cualidades —color, grano, textura—, en virtud de las cuales al ser formado o trabajado por el escultor, se vuelve parte inseparable de la estatua como objeto estético. Lo físico, el mármol en este caso, ya transformado, no sólo es condición necesaria o medio de lo estético, sino que es —ya formado o trabajado— lo estético mismo.

Justamente porque lo físico, sensible, perceptual, es un aspecto indisoluble del objeto estético, y porque éste sólo existe para los sentidos, nuestra relación con él reclama forzosamente, y no como simple medio, su percepción sensible. Esta intervención de nuestros sentidos se diferencia de la que tienen en la percepción de un objeto destinado a ser utilizado o manipulado, cuyas cualidades sensibles interesan en cuanto son requeridas por su uso o manipulación. Es decir, el aspecto sensible del objeto, en este caso, sólo reclama la intervención de nuestros sentidos en la medida en que necesitamos captar su significación utilitaria o uso de acuerdo con su función práctica. El leñador percibe sobre todo el tronco del árbol en cuanto que ha de descargar en él su hacha. Su percepción aquí es sólo medio, o estación de paso, y no se prolonga más allá de las exigencias de su condición instrumental. En el objeto estético, la relación perceptual con lo sensible es necesaria e insoslayable durante toda la situación estética, y sólo se suspende cuando deja de estar en esa situación. Por ello, lo sensible no es simple medio o estación de paso, sino un aspecto intrínseco e indisoluble del objeto estético que reclama como fin, y no como medio, la percepción correspondiente.

No hay, pues, nada en el objeto estético que no esté encarnado

en él sensiblemente. Por ello, sólo puede hablarse de idea en una obra de arte en cuanto que toma cuerpo y llama a nuestros sentidos por su existencia sensible. Esta concepción de lo estético es impugnada en nuestros días por el conceptualismo, al sostener que "el arte es idea" y que ésta, lejos de necesitar de lo sensible para encarnarse en él, lo suscita o provoca, invirtiéndose su relación —la de la idea— con él. Se desplaza así su espacio en ella: ya no es el lugar en que se manifiesta o encarna una idea, sino el efecto sensible de la aparición de ella. Ahora bien, queda por ver si ese desplazamiento de lo sensible no acarrea también un desplazamiento o la desaparición de lo estético. A nuestro modo de ver, el objeto estético es necesariamente, sin reducirse a ello, un objeto de los sentidos. Por tanto, si consideramos que la idea sólo existe estéticamente encarnada en una forma sensible, la reducción de lo sensible a simple efecto de la idea, atentaría contra la naturaleza misma del objeto estético que hemos venido propugnando. Esta reducción que podría invocar en su apoyo a concepciones platónicas, neoplatónicas o medievales, es a nuestro modo de ver difícil de aceptar para una conciencia estética contemporánea.

Forma y significado en el objeto estético

Aunque fuera de lo sensible no hay objeto estético, éste no puede reducirse a él. Un estímulo sensorial simple (un color, un sonido), puede suscitar una reacción estética elemental. Pero lo sensorial aislado —este estímulo cromático o sonoro— se integra en un conjunto de relaciones con otros estímulos sensoriales para constituir un todo. Dentro de él, un hecho sensible —el color rojo por ejemplo—, adquiere un significado ideológico o emocional más rico y profundo que el que tiene originariamente. Lo sensible así rebasa su significado elemental, su tono emocional originario, y asume un significado que no tiene de por sí. De este modo, el rojo o el verde en la paleta del pintor adquiere el significado que asume, por ejemplo, en el cuadro *El café nocturno* (1888) de Van Gogh. Vemos en él que, mediante cierto tratamiento del material dado, se ha convertido en cauce o trampolín de los más complejos significados. Los colores de la paleta de Van Gogh han pasado al cuadro no para estimular nuestro sentido visual, sino para expresar —una vez que ha recibido en la materia la forma adecuada— un profundo significado humano. "He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles

pasiones humanas", escribe el pintor a su hermano Theo en una de sus cartas.

En suma, el objeto no se reduce a lo inmediatamente percibido; es concreto-sensible pero a la vez significativo, y la forma con que se organiza lo sensible es la forma exigida por su significado. Por consiguiente, las cualidades del objeto no sólo son perceptibles sino significativas. Ahora bien, al igual que lo sensible, lo significativo no está en él de un modo instrumental o extrínseco, sino intrínseco y necesario. El significado emocional del cuadro antes citado de Van Gogh, la relación humana que expresa con el mundo, es inseparable de cierto tratamiento del rojo y del verde y, por ello, es inmanente a lo sensible. El trabajo del pintor ha consistido precisamente en hacer de una idea o una emoción, exterior a lo sensible en cuanto preexistente al cuadro, algo inmanente al rojo y al verde.

Así pues, lo sensible y lo significativo (el color y la pasión) son el objeto estético mismo y, por tanto, están en él en unidad indisoluble. Lo sensible es significativo y éste sólo es tal encarnado sensiblemente. Pero, a su vez, si lo sensible —piedra, color, sonido, palabra o movimiento del cuerpo— es significativo, lo es porque ha sido organizado, trabajado, en cierta forma, justamente la que le permite encarnar un significado y no otro. Por consiguiente, este último ya no existe de por sí, sino en cuanto que se ha vuelto inmanente a la forma sensible en que se encarna. Lo sensible, pues, sólo es significativo cuando recibe la forma adecuada: la que mantiene la unidad del todo, de lo sensible y lo significativo. La forma ordena lo sensible —el color rojo o verde de Van Gogh— para producir determinado significado —una terrible pasión humana—, y esa estructuración es esencial para que el objeto revista la forma sensible que, a la vez, es significativa.

Pero, si lo sensible en el objeto estético —trátese de un paisaje natural, un cuadro, una sinfonía, un producto artesanal o un artefacto industrial— adquiere un significado que de por sí no tiene, ¿de dónde proviene lo que no posee en sí, directa o indirectamente? Sólo es significativo *por* y *para* el hombre; pero para un hombre concreto, el que se halla en un contexto histórico, social y cultural determinado. Como tal, el objeto estético es siempre —incluso el no producido por el hombre en el caso de un paisaje natural— un objeto humano o humanizado. Ni la materia sensible, ni la forma con que se presenta, ni el significado que leemos en ella, existen en sí y por sí, al margen de determinada relación humana. Lo que hay de sensible, formal y significativo en el objeto estético se da en su

unidad y sólo en la relación concreta, singular, que llamamos situación estética.

En conclusión, el objeto estético es *físico-perceptual*, y en él lo sensible se halla organizado *en una forma* que lo hace *significativo*. Pero sólo tiene esta triple e indisoluble existencia en la relación entre un sujeto y un objeto que se concreta o realiza en cada situación estética que, siendo siempre singular, se halla condicionada histórica, social y culturalmente.

La realidad estética

Hemos caracterizado el objeto estético como un objeto físico-perceptual que, por su forma, se vuelve significativo. Pero cabe preguntarse, pensando sobre todo en su existencia estética: ¿es real o irreal? Y si es real, ¿qué realidad es la suya? Tratemos de responder a estas cuestiones.

Por su físico, el objeto estético puede ser considerado como una cosa entre las cosas. El cuadro que cuelga en la sala de la casa ocupa cierto espacio de ella, y cabe tratarlo como cualquier enser físico. Así lo trata, por ejemplo, el cargador que lo descuelga y lleva al camión de la mudanza. Su mirada se detiene en su superficie el tiempo necesario para organizar su trabajo; para él sólo es una cosa que forma parte del mundo que le rodea y en el cual la maneja y la utiliza. En cuanto cosa, el cuadro se integra en la realidad efectiva, sujeta a las categorías de espacio, tiempo, causalidad, movimiento, reposo, etcétera. El cuadro de nuestro ejemplo puede ser descolgado y removido, medido y transportado, e incluso golpeado en la mudanza o destruido si un incendio devora antes la casa. Si el cuadro es consumido por las llamas, y se conservan de él fotografías o descripciones verbales o escritas, se podrá hablar del cuadro después de haber desaparecido físicamente, como se habla hoy por ejemplo del mural de Diego Rivera destruido en Detroit; pero al no poder ya ser percibido, el cuadro ya no existirá como objeto estético. Ahora bien, mientras el cuadro de nuestro ejemplo exista física y estéticamente, es irreductible a la realidad efectiva del enser que cuelga en la pared de la sala y que el cargador descuelga y transporta en la mudanza. Tiene, como objeto estético, una realidad propia que se manifiesta al ser percibido por el espectador, y que, si bien desaparece al desaparecer físicamente como cosa en el mundo de las cosas, no se agota en su ser físico, justamente porque su ser sensible y significativo lo rebasa.

Mientras existe como tal, el objeto estético se sustrae a las dimensiones del mundo real ya que se halla instalado en otro mundo con dimensiones propias. El marco del cuadro fija la frontera entre esos dos mundos. Veamos, por ejemplo, el cuadro de Van Gogh *El dormitorio del artista en Arlés*. Lo que está dentro del marco forma parte del mundo humano —el otro mundo— que el cuadro expresa. Lo que está fuera del marco, no forma parte de ese otro mundo: el representado y expresado por el cuadro. Este mundo tiene un espacio propio que no se identifica con el delimitado físicamente por el marco. Lo que encontramos en el cuadro: las paredes violetas, la cama y las sillas amarillas, la almohada verdosa, el suelo rojo, etcétera, no están en el espacio físico, real, que el marco delimita, sino en el espacio sin límites creado o inventado por el artista. En cuanto al tiempo, el cuadro se inscribe como todo objeto físico en un tiempo real, y por ello, puede envejecer y caducar físicamente. Pero el cuadro tiene un tiempo propio que no se deja reducir al tiempo físico, objetivo, que miden los relojes. El instante fijado por Goya en *Los fusilamientos del 3 de mayo* —a diferencia del terrible instante real que representa el cuadro—, no pasa nunca, no tiene comienzo ni fin. En el grupo escultórico *Laocoonte*, el esfuerzo dramático y desesperado del sacerdote y sus hijos por librarse de la serpiente que los estruja entre sus anillos, lo percibimos ciertamente en el mármol inerte, pero lo percibimos en movimiento.

En suma, al objeto estético en cuanto tal no le son aplicables las categorías de espacio, tiempo y movimiento reales. Y no le son porque —como hemos visto en los ejemplos anteriores: el cuadro de Van Gogh, la pintura de Goya y el grupo escultórico griego— tienen, respectivamente, un espacio, un tiempo y un movimiento propios. Así pues, si bien el objeto estético no puede prescindir de su ser físico, de su realidad efectiva, su ser propiamente estético no se identifica con él, aunque tampoco lo excluye. No puede excluirlo ya que lo físico, entendido como lo físico perceptual, entra necesariamente en el objeto estético. Ahora bien, si no se reduce a esa realidad efectiva y su modo de ser propio consiste en rebasarla, ¿cuál será entonces la realidad propia del objeto estético? ¿O será tal vez un objeto irreal o puramente psíquico? Veamos.

¿Objeto irreal?

Cuando se dice que el objeto estético es irreal o ilusorio puede entenderse en el sentido de que, al ser percibido, no nos da su reali-

dad efectiva sino la ilusión o ficción de algo inexistente. Así, por ejemplo, el grupo escultórico *Laocoonte* nos ofrece en la piedra, en su realidad inerte, una ilusión de dinamismo y vida. La cosa material, el mármol sin vida ni movimiento existe efectivamente; el movimiento y lo vivo en la piedra inerte, no. Para el contemplador existe estéticamente, pero podría pensarse que por estar fuera de lo real se trata de un objeto irreal. Ciertamente, el objeto estético nos hace cómplices de una ilusión o de un engaño al mostrarnos la piedra con una vida y un dinamismo que real, efectivamente, no tiene. Somos cómplices porque nos hemos prestado conscientemente a dejarnos ilusionar o engañar, lo cual implica cierto distanciamiento respecto de la realidad efectiva —la nuestra y la del objeto—; pero no tanto que lo ilusorio sea vivido por el sujeto como siendo efectivamente real, ni que el objeto sea mera ilusión o simple irrealidad.

El objeto estético tiene una realidad propia, una realidad *otra* (respecto de la efectiva de la cosa material) que, al ser percibida, requiere ser asumida como tal y no como puro engaño o ilusión. Cuando percibimos la vida, el dolor o el movimiento frenético en la piedra inerte del grupo escultórico *Laocoonte*, no estamos ante algo irreal sino ante un objeto peculiar que, en la piedra trabajada, formada, ha adquirido una realidad propia: la estética. No somos víctimas de una percepción engañosa sino que nos hallamos, justamente por la percepción adecuada del dolor o del movimiento hechos piedra, ante una realidad significativa gracias a su forma sensible. Si llamamos irreal al objeto estético porque como tal no se halla inscrito de por sí, y necesariamente, en la realidad física, material, de la piedra, o porque —como en el caso del *Laocoonte*— no podemos atribuir una existencia efectiva al retorcimiento de los cuerpos y a la expresión dolorosa de los rostros, ello no significa que en la piedra inerte misma, ya trabajada o formada, no se den esos cuerpos retorcidos y esos rostros marcados por el sufrimiento. Lo irreal en un sentido es real en otro. Si el Hamlet que habla y se mueve en escena no existe efectivamente como existe el actor que lo encarna, esto no significa que no exista con otra realidad que puede ser percibida siempre que se perciba en el actor al personaje chespiriano que encarna en la escena, y no al actor en su vida efectiva, real. No estamos, pues, ante el dilema de realidad o irrealidad del objeto estético; o sea, ante la necesidad de situarlo fuera o dentro de lo real, sino ante la exigencia de situarse ante él —mediante la percepción estética— en la esfera de realidad que le es propia. En conclusión, si el objeto estético está fuera de la realidad efectiva

tiene, empero, una realidad propia que rebasa a aquélla: la realidad estética. Por tanto, no se trata de un objeto irreal.

Sería irreal si fuera —como sostiene Sartre en *Lo imaginario*— sólo lo que imagino cuando percibo. Lo que percibo sería, según él, la ocasión para que surja, por obra de la imaginación, este irreal que sería el objeto estético. Tendríamos así un dualismo insalvable entre lo real (la cosa física, perceptible) y lo irreal (el objeto estético), o entre el objeto percibido y el objeto imaginario con el que se identificaría el objeto estético. Pero tal dualismo es insostenible, pues lo que Sartre llama lo irreal no puede separarse de la materia sensible con la que se integra en un cuerpo indisoluble. Por otro lado, la percepción no es simple medio, pretexto u ocasión de lo estético (para Sartre lo imaginario), sino que es lo estético mismo. Así pues, el objeto estético es real no sólo porque se enraiza por su materia en lo real sino porque, al ser formada ésta, adquiere una nueva y propia realidad.

El objeto estético sólo es efectivamente tal al ser percibido, ya que su ser no es el de una forma abstracta ni el de un significado puro, sino el de un significado que se encarna en lo sensible gracias a la forma que recibe. Y, justamente, por esta forma sensible, la percepción es absolutamente necesaria. Solamente en esta relación concreta y singular con lo sensible en que consiste la percepción, podemos captar el significado que le es inmanente. Ahora bien, el objeto estético no se agota en ella. Se muestra de modo desigual en diferentes percepciones y existe, aunque sólo potencialmente, incluso cuando no es percibido. No puede ser reducido por ello a las múltiples y diversas percepciones singulares y, con respecto a ellas, es siempre uno y distinto. Uno, en cuanto que conserva su autonomía frente a esas diversas e inagotables percepciones; y distinto en cuanto que no puede separarse de ellas, puesto que sólo al ser percibido en diferentes situaciones muestra efectivamente su existencia estética.

¿Objeto psíquico?

El ser del objeto estético podría entenderse también, en un sentido idealista subjetivo, reducido no a la percepción individual del sujeto sino al efecto que suscita en él, al ser percibido o contemplado. En verdad, la percepción suscita determinado efecto o recepción en el espectador, y en el caso de la obra de arte ésta es producida para generar cierto efecto en quien la contempla. No se puede, por tanto,

ignorar el efecto o recepción que, en la situación estética, provoca en el sujeto. Pero, al tenerlo en cuenta, hay que precisar de qué efecto se trata. Cuando se reduce el objeto estético al efecto psíquico que produce, se piensa sobre todo en el efecto emocional que, por su intensidad o extensión, suscita en los espectadores, lectores u oyentes.

Ahora bien, si el objeto estético se define por el efecto emocional que produce, sin precisar el tipo de emoción que entraña, se puede argumentar que ciertos subproductos estéticos provocan fácilmente emociones elementales más intensa y extensamente que una obra de arte. El efecto emocional que suscitan ciertas obras dramáticas que transmite la televisión comercial es mucho más intenso y extenso que el que provoca una tragedia de Shakespeare. Si la existencia estética del objeto dependiera ante todo de su efecto emocional, resultaría que la obra televisiva sería superior estéticamente a la del trágico inglés. Como no puede aceptarse semejante conclusión, que deriva sin más de la caracterización del objeto estético por su efecto psíquico, emocional, se ha pretendido mantener dicha caracterización excluyendo semejante efecto elemental y dando a éste un sentido más complejo, rico y profundamente humano.

Así, para Tolstoy (en *¿Qué es el arte*?) la calidad estética de una obra artística se halla determinada emocionalmente o, con más exactitud, depende de su capacidad de contagiar a los espectadores o lectores emocionalmente. Este "contagio —dice— no es sólo signo seguro del arte, sino que también el grado en que contagia es la única medida de la excelencia artística". Sólo el objeto que contagia emocionalmente y hace vivir como propias las emociones que el artista transmite con él, puede considerarse propiamente estético. Pero, ciertamente —afirma también Tolstoy— no todo efecto emocional tiene este rango estético sino sólo aquel que, al fundir al artista y al espectador así como a éstos con todos los espectadores, permite al arte unir a todos los hombres. El efecto estético se tiñe, asimismo, de una coloración moral y religiosa que desvanece la especificidad de la obra de arte como objeto estético. En definitiva, el efecto que se busca o se aprecia en él es religioso o moral. Producir este efecto es para Tolstoy la función más alta del arte. Como vemos, la caracterización por su efecto emocional, o capacidad de contagiar emocionalmente, conduce a una caracterización extraestética del objeto estético.

Pero quizás se pudiera sostener la vinculación mencionada entre objeto estético y efecto emocional si se prescindiera de los efectos

más simples y elementales así como de los que —por su contenido religioso o moral preeminente— no fueran propiamente estéticos y se pensara sólo en aquellos que son auténticamente tales. Tendríamos entonces una caracterización del objeto estético por el efecto propio, específico (o sea: estético), que produce. Se salvan así las dificultades anteriores pero surgen otras no menos insalvables. Una catarata de cuestiones sale a nuestro encuentro. ¿Quién o quiénes —y con qué fundamento— determinarían la presencia del efecto estético? ¿Todo aquél que creyera vivirlo, experimentarlo, o sólo el círculo restringido de los expertos privilegiados o estetas refinados? ¿Y cuál sería el contenido de esa esteticidad? Si se rehuye por inverificable el criterio de la subjetividad individual y se atiende a ciertos datos comprobables objetivamente, podría pensarse en la duración de la capacidad del objeto para producir el efecto estético a través del tiempo, en contraste con los objetos cuya capacidad de perduración es baja o casi inexistente. Ahora bien, no puede absolutizarse la relación entre la duración del efecto estético, producido por cierto objeto, y su esteticidad. Hay efectos efímeros, no destinados a aparecer en nuevas situaciones estéticas, dada la existencia efímera del objeto que lo produce. Tal es el caso de los fuegos artificiales. Nadie negará el efecto estético que suscitan en los espectadores, pero éste se agota en su producción misma. Ciertamente, la historia del arte atiende sobre todo a las obras que sobreviven a su tiempo y perduran más allá de éste. Y los museos son el lugar en el que se reúnen, desconectadas del tiempo en que fueron creadas, las obras que perduran. El hecho mismo de formar parte del museo es en nuestro tiempo una garantía de perdurabilidad. Toda una ideología estética viene a sancionar la perdurabilidad o "eternidad" de la obra de arte como un atributo esencial de la esteticidad o de la "belleza" alcanzada. Y, sin embargo, en nuestra época se producen obras no destinadas a perdurar y cuyo efecto estético, como en el caso de los fuegos artificiales, es limitado en el tiempo o incluso efímero. La durabilidad o "eternidad" de ciertas obras visuales de nuestra época es más bien escasa o efímera. A título de ejemplo de los productos de esta práctica artística que aspira ciertamente a provocar un efecto estético efímero, están los *happenings* o conjunto de acciones realizadas, con una finalidad estética, por una o varias personas en forma improvisada, con la particularidad de que esas acciones no sólo llaman a la contemplación sino también a la participación en las mismas. El efecto en este caso, es limitado, breve, ya que no es producido por un objeto estético pro-

piamente dicho sino por un acontecimiento. Desde el punto de vista estético, se trata de un efecto legítimo, aunque no sea el perdurable y "eterno" de las obras que se alinean en los museos. Lo estético está aquí no en el producto de un proceso, destinado a sobrevivir al llegar este proceso a su término; sino que está en el proceso mismo y, por tanto, destinado a agotarse en él. A veces, en el arte contemporáneo la transitoriedad del efecto estético radica no en su vinculación con un acontecimiento o proceso, sino con el objeto; pero en un objeto que, por la fragilidad de sus materiales o por la intervención de elementos externos, está destinado a suscitar efectos estéticos limitados, cuando no efímeros. Así sucede con el llamado arte ecológico (*land art* o *earth works*) de nuestros días, cuyos productos consisten en espacios naturales al aire libre (montañas, desiertos, campos cultivados, ríos o mares) transformados por el artista. Los efectos estéticos que producen en los espectadores esos fragmentos de naturaleza, sujetos a la acción destructora del clima o del tiempo, acaban o acabarán por desaparecer, como lo atestiguan las realizaciones de Walter de Maria, Oppenheim y Mike Heizer en la década de los sesenta y setenta.

Ahora bien, frente a estos intentos contemporáneos de desfetichizar la obra de arte "eterna", cuyos efectos estéticos no se agotan nunca dada su "eternidad", está la idea de la relación intrínseca entre perdurabilidad y esteticidad como un componente esencial de la ideología estética dominante en nuestra época. Y justamente la existencia del museo viene a avalarla, ya que en él sólo entra lo que se considera estéticamente digno de perdurar. Ahora bien, como los criterios conforme a los cuales se establece esa perdurabilidad no dejan de ser relativos, históricos, nada garantiza esa perdurabilidad, aunque la entrada en el museo constituye ya una certificación de ella. En definitiva, sólo *a posteriori*, y tanto más cuanto más largo sea el periodo de su posterioridad, puede afirmarse que una obra artística muestra la capacidad de producir efectos estéticos renovados. La historia del arte ofrece abundantes ejemplos de obras, como las de los pintores "malditos", Van Gogh, Gauguin o Modigliani que, en su tiempo, no producían efectos estéticos, y que sólo más tarde los suscitaron intensa y extensamente. Y en el campo de la música es bien conocida la fría, e incluso hostil, acogida que recibieron en su tiempo las obras maestras de un Mozart, Beethoven o Stravinsky. Y, al revés, obras que en su época produjeron un efecto extenso y profundo en el público, han pasado inadvertidas posteriormente. Un ejemplo elocuente de esto es el de

los dramas del hoy olvidado y casi desconocido José de Echegaray, aplaudido sin reservas por el público español de su tiempo, siglo XIX, y comparado por algún crítico de la época, que se hacía eco de sus admiradores, nada menos que con Shakespeare. A la vista de los efectos estéticos de una obra en cuanto a su profundidad, extensión y durabilidad, ¿quién podría hoy atreverse a vaticinar la recepción que esa obra de nuestros días tendrá en el público de mañana?; ¿quién podría asegurar la perdurabilidad o el agotamiento de sus efectos, basándose en los que hoy producen en los espectadores, oyentes o lectores? Y este cuestionamiento podría extenderse a las obras del pasado; aunque en este caso el tiempo transcurrido permite considerar, en cierta forma, cómo la obra ha resistido —si es que ha resistido— a la acción implacable del tiempo y, de este modo, atribuir como se atribuye a las obras clásicas cierta garantía de perdurabilidad por haber pasado la barrera de su tiempo y de otros tiempos. Pero, no olvidemos que por firme que aparezca ante nuestros ojos el pasado, lo vemos siempre con los ojos del presente, lo que introduce ya forzosamente cierta relatividad en su aparente perdurabilidad. Relatividad que se trueca en incertidumbre cuando pretendemos adentrarnos en la experiencia estética del futuro. Tratar de preverla con clave estética del pasado, o del presente, sería tanto como pretender prefigurar su destino futuro, pasando por alto las condiciones sociales y necesidades humanas que habrán de determinar, en forma que hoy no podemos sospechar, esa experiencia estética así como los criterios con los que habrá de ser definida y valorada.

Palabras finales sobre el objeto estético

Si el objeto estético sólo existe efectivamente en la relación concreta, vivida, singular, que llamamos situación estética, no es un ser en sí y por sí, sino un ser cuyo destino se cumple al ser percibido en su relación con un sujeto individual. Pero si sólo se realiza en ella, esto no quiere decir que pueda reducirse a las percepciones que suscita o a los efectos que produce. Si así fuera, tendríamos —en el primer caso— el subjetivismo más radical ya que el sujeto produciría o constituiría al objeto en cada situación estética; y, en el segundo, considerado sólo por sus efectos, su caracterización tendría que enfrentarse a las dificultades que plantea, como hemos visto, la relación entre esteticidad y duración del objeto. Ahora bien, si su ser

no se reduce a las percepciones de un sujeto individual o a los efectos que provoca en él, ya que —tanto en un caso como en otro— resiste o subsiste, esto significa que muestra cierta objetividad. Pero ¿cuál? No ciertamente, como ya hemos subrayado, la física o natural de un ser en sí y por sí —como es la del bloque de mármol de la estatua antes de ser trabajado o formado por el escultor—; sino la objetividad humana, social, propia de un objeto (la estatua) que, sin dejar de ser físico (como bloque de mármol) es, gracias a la forma que ha recibido, sensible y significativo. Es la objetividad del ser *para otro* que sólo se da, por tanto, en su relación con un sujeto. Ciertamente, este sujeto no produce o crea el objeto en esa relación, al percibirlo; pero su intervención se hace necesaria —dado el tipo de objetividad que lo caracteriza—, para que cumpla su destino final, estético. Así pues, si no se reduce al sujeto, el objeto sólo existe real, efectivamente, en la situación estética; es decir, en la relación que en ella contrae con un sujeto, cuya intervención se hace necesaria para que el objeto estético pase de su existencia virtual o potencial —mientras no es percibido— a su existencia real, efectiva, al serlo.

III. La situación estética
2) El sujeto

El sujeto en la situación estética

La relación en que consiste la situación estética se caracteriza por el papel específico y preeminente que en ella desempeña la percepción del objeto por el sujeto. Es indispensable, pues, señalar sus rasgos esenciales. Pero, antes de ello, veamos los propios de la percepción ordinaria, ya que en definitiva aquella tiene a ésta en su base.

La percepción ordinaria

La percepción ordinaria se caracteriza por seis rasgos esenciales que señalamos a continuación.

1. Percibir es entrar en una relación singular, sensible e inmediata con un objeto. *Singular*: el sujeto que percibe, como el objeto percibido, es singular. Se percibe un objeto determinado, concreto, individual (esta hoja de papel que cae al suelo), y no un objeto abstracto, general (la ley física que explica la caída de ese cuerpo, o el concepto de ese objeto). El sujeto que percibe es, a su vez y siempre, un individuo concreto, un "hombre de carne y hueso". Y aunque individuos distintos perciban el mismo objeto (la misma hoja que cae), sus percepciones son distintas, pues percibir es siempre un acto singular. *Sensible*: la percepción del objeto pone siempre en juego el órgano sensorial correspondiente del sujeto, pero éste sólo percibe lo que es accesible a sus sentidos. Ya señalamos que no puede percibir directamente todas las propiedades o elementos físicos del objeto; sino aquellos que percibe, inmediatamente, con sus órganos sensoriales, o indirectamente con los instrumentos que le permiten prolongar su capacidad sensorial. La percepción requiere, pues, la presencia sensible del objeto y la correspondiente capacidad sensorial del sujeto. *Inmediata*: la relación perceptiva es inmediata o

directa (en un sentido distinto del antes empleado) en cuanto que lo sensible se capta sin necesidad de recurrir a puentes, mediaciones o estaciones de paso (como son los argumentos o razonamientos).

2. La percepción no se reduce a una actividad sensorial, sino que constituye una experiencia psíquica más compleja. No puede haber percepción sin ese elemento sensorial, pero éste no existe aisladamente sino —como ha puesto de relieve la teoría de la *Gestalt*— formando parte de una totalidad o estructura global. (A eso equivale precisamente el término *Gestalt*, en alemán, que suele traducirse por las acepciones de estructura, configuración, forma de partes integradas o totalidad cohesionada que no se reduce a la suma de las partes que la integran.) En el proceso perceptivo, como proceso unitario y global, se reconocen objetos, se desencadenan recuerdos de vivencias pasadas, se elaboran imágenes y se despiertan ciertas reacciones afectivas. Percibir es, pues, un proceso complejo en el que no sólo se percibe sensiblemente, sino que a su vez se recuerda, se imagina, se siente y también se piensa. ("Todo acto de percibir es al mismo tiempo pensar", dice Rudolf Arnheim, uno de los psicólogos contemporáneos que han aplicado más consecuentemente los principios de la *Gestalt* al arte.) Y toda esta variedad de componentes perceptivos se da en la unidad indisoluble de una estructura global que no permite ser reducida a uno de ellos —la sensación—, por importante que sea su papel en ese proceso unitario y global. Así pues, aunque la percepción —como relación sensorial, directa e inmediata— requiere forzosamente de la intervención de los sentidos para captar un objeto concreto, sensible, singular, da más que lo que ofrecen los datos sensibles. Así, por ejemplo, puedo percibir el lado opuesto de una puerta, aunque no lo veo, al movilizar para ello un saber previo o la imaginación empírica; experimento un sentimiento de placer al percibir una calle oscura, a la que asocio ciertas circunstancias personales felices, aunque la oscuridad de la calle que veo no sea de por sí placentera; percibo las nubes que se arremolinan y oscurecen en el horizonte como anuncio de una lluvia inminente, aunque este significado no está inscrito forzosamente en lo sensible. En suma, siendo como es una relación sensorial, la percepción contiene *más* que los datos sensibles que captan nuestros sentidos.

3. El sujeto que percibe un objeto es siempre un individuo concreto, y percibir es asimismo un acto individual, determinado en gran parte por experiencias de la vida personal. Pero, como el indi-

viduo es un ser social (Marx), tanto en su actividad teórica o consciente como en su actividad práctica, material, percibir es a la vez un acto individual y social. Se percibe dentro de un contexto social, cultural, que impone a la percepción individual ciertos hábitos, estructuras o esquemas perceptivos, que determinan el modo como el sujeto organiza los datos que le proporcionan sus sentidos. Estos determinantes de la percepción individual varían históricamente, de una sociedad a otra, de acuerdo con la cultura, concepción del mundo o ideología dominantes. Justamente por su carácter histórico y social, estos determinantes no son formas *a priori* de una sensoriedad humana en general. Y no sólo cambian los modos de organizar el material sensible, conforme a los hábitos, estructuras o esquemas perceptivos vigentes, sino que en el curso de la milenaria y compleja actividad práctica con la que el hombre transforma a la naturaleza y se transforma a sí mismo, cambian también los sentidos, no obstante la invariabilidad de su fundamento natural, biológico. Por ello ha podido decir Marx que "la formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior" (*Manuscritos del 44*). En suma, la percepción como proceso global, unitario, en el que encuentran su lugar como partes indisociables del todo datos sensibles, recuerdos, ideas, imágenes o sentimientos, es un proceso individual, pero siempre impregnado de cierta cualidad social. Se trata de un proceso vivido por un individuo concreto, pero condicionado por la sociedad en la que vive; o sea, en la que percibe, recuerda, imagina, siente y piensa.

4. La percepción es selectiva ya que no se hace cargo de todos los datos que proporcionan los sentidos. Esto se deduce de su carácter global: no todos los datos sensibles son percibidos sino sólo aquéllos que son esenciales para indentificar un objeto como tal. Estos datos esenciales, y no cualquier rasgo o detalle, constituyen "los datos primarios de la percepción" (R. Arnheim, *Arte y percepción visual*). Pero la esencialidad de estos componentes depende, asimismo, de la relación del hombre con el mundo, con las cosas, en la que la percepción se inserta como un elemento necesario de esa relación. Ello explica que, en un mismo objeto, varíen los componentes esenciales que se perciben, de acuerdo con la necesidad o finalidad a la que sirve la percepción. Veamos, por ejemplo, la percepción de un árbol en tres relaciones humanas distintas. En la relación teórico-cognoscitiva, nos acercamos a él con la intención de conocerlo y, por tanto, la observación se concentra en aquellos rasgos que permiten clasificarlo o verificar una explicación, dese-

chando los detalles que no contribuyen a ella. En la relación práctica, el leñador de un ejemplo anterior, ve el árbol como un objeto de su acción. Los rasgos esenciales que percibe son aquellos que convienen para lograr el resultado de la acción proyectada. El leñador, ciertamente, no deja de contemplar el árbol, pero sólo fija su mirada el tiempo necesario en los puntos de la corteza en que ha de descargar los hachazos correspondientes. Fuera de esos puntos que tienen relación directa con su trabajo, los detalles del árbol le son indiferentes. Finalmente, en la relación práctico-utilitaria de la vida cotidiana, la percepción se detiene sobre todo en los rasgos que permiten reconocerlo y utilizarlo.

La percepción es, pues, un proceso selectivo en virtud del cual unos datos sensibles —los esenciales— ocupan el primer plano en tanto que los restantes permanecen en segundo plano, o sencillamente se prescinde de ellos. En consecuencia, como proceso global, la percepción es más rica o contiene más que lo que ofrecen los sentidos; pero, por otro lado, al seleccionar los datos sensibles, es más pobre sensorialmente puesto que no carga con toda la riqueza concreto-sensible del objeto. Ahora bien, sin esta función selectiva, no habría propiamente percepción sensible, sino un caos o conglomerado informe de sensaciones.

5. Los hábitos, estructuras o esquemas perceptivos con los que, en una sociedad dada, se organizan los datos sensibles, tienden a convertirse en normas o reglas rutinarias que empobrecen la capacidad de enriquecer con nuevos significados los datos sensibles. La percepción en la vida cotidiana tiende a repetirse en esquemas invariables y, por tanto, a automatizarse. Los objetos percibidos y el acto mismo de percibirlos pierden su frescor y espontaneidad, su novedad y riqueza, y acaban por reducirse a los rasgos indispensables que permiten reconocerlos y usarlos, con la mínima intervención de la conciencia. La percepción se vuelve automática. Esta tendencia de la percepción ordinaria, fue agudamente señalada por los formalistas rusos, y especialmente por Sklovsky: "Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas" (*El arte como procedimiento*). Así pues, en virtud de esta tendencia a la automatización, el objeto en la percepción ordinaria queda reducido a sus rasgos sensibles mínimos y a sus componentes significativos más pobres.

6. La percepción, con los cinco rasgos que acabamos de exponer, se presenta como un elemento indispensable del comporta-

miento del hombre en su relación con el mundo, cualquiera que sea el carácter y las modalidades de ella. Es indispensable en la relación teórico-cognoscitiva al investigar un fenómeno dado; el científico tiene que percibirlo u observarlo para comprenderlo o elevarse a un nivel más profundo y abstracto de la comprensión. Y cuando sus sentidos son insuficientes, recurre a la mediación de instrumentos o aparatos (microscopios, telescopios, pantallas electrónicas, etcétera) que permiten prolongar o ampliar la observación más allá de los límites con que tropieza la percepción ordinaria. También es indispensable percibir en la relación práctico-productiva, como hemos visto en el ejemplo del leñador que, a golpes de hacha, transforma el tronco del árbol en leña. Y, finalmente, es vital en el quehacer cotidiano, no obstante su tendencia a automatizarse, para moverse entre los objetos que nos rodean, reconocerlos y hacer uso apropiado de ellos.

La percepción estética

Teniendo presente los seis rasgos esenciales que acabamos de señalar, podemos precisar los que la percepción estética comparte con la percepción ordinaria y los que, dada su especificidad, la distingue de ésta. Veamos.

1. La percepción estética, en primer lugar, comporta el carácter concreto, sensible, singular e inmediato de toda percepción. Es relación con un objeto que se hace presente al sujeto en forma directa e inmediata a través de sus sentidos: la vista y el oído que son los sentidos propiamente estéticos, o ambos a la vez. Es dudoso que tratándose de otros sentidos —como el gusto, el tacto o el olfato— pueda hablarse también de sentidos estéticos.

Si un sujeto individual no percibe sensorialmente un objeto, no puede darse una relación estética. Trátese de una flor, un colibrí, una obra de arte, un artefacto técnico, o un objeto industrial o usual, la relación estética con cualquiera de ellos sólo se da si se alzan ante nosotros con su presencia sensible, presencia que sólo se hace efectiva en la percepción. Tan preeminente e indispensable es lo sensible en la relación estética que la ciencia (la Estética), que estudia esta relación, así como su objeto, al nacer —con Baumgarten— recurre al término griego (*aisthesis*), que originariamente significa sensación. Y de ahí las reservas que suscita en nosotros aplicar el término "estético" a nuestro comportamiento con respecto a la idea o el concepto que no tiene una encarnación sensible.

2. En la percepción estética, como en la ordinaria, nos hallamos ante una actividad compleja, unitaria, que no se queda en la captación de la apariencia sensible del objeto. Al igual que la percepción ordinaria, pone en juego ideas, recuerdos, sentimientos, imágenes, determinados todos ellos por experiencias vividas, personales; pero también se hacen presentes concepciones, valores que derivan del bagaje cultural de que se dispone y del ideológico-estético en particular. La contemplación del templo maya-tolteca de los Guerreros, en Chichén Itzá, con la escultura de un Chac Mol a su entrada, no se reduce al momento sensible, sino que se carga de los elementos significativos propios del arte religioso y profano a la vez, de un pueblo que trata de congraciarse con sus dioses y exaltar a sus jefes. Ahora bien, todo lo que captamos en el templo, se capta en él como un todo; por lo cual su significado se presenta en esta totalidad como inmanente a lo sensible. Por ello, hemos dicho antes que la escultura azteca *Coatlicue* es mito, pero mito hecho piedra. El significado mítico aquí no está fuera de lo sensible, como sucede en la percepción ordinaria, sino que está inscrita en lo sensible mismo. No está en forma abstracta, como idea, sino como mito trasmutado en piedra; sólo existe en su "petricidad".

3. Por lo que toca al rasgo de la percepción ordinaria que subraya la unidad de lo individual y lo social en la actividad perceptiva, esta unidad se mantiene aunque en ella se refuerza el papel de la experiencia propia, personal. Ello no excluye —como pretende una concepción individualista de la percepción— la importancia del elemento social en ella. Y este elemento se hace presente no sólo porque se percibe desde un contexto social que, hasta cierto punto, contribuye a limitar o enriquecer las posibilidades de percibir, sino también porque se percibe, como en la percepción ordinaria, con ciertos esquemas perceptivos que se imponen al individuo, aunque estos esquemas sean de distinta naturaleza de los que dominan en la percepción ordinaria. Desde Paolo Uccello en el Renacimiento, por ejemplo, la pintura se ha sujetado a una convención, la perspectiva, que en otras épocas y otros países fue ignorada. Esta concepción del espacio se convirtió en un elemento esencial del esquema perceptivo durante siglos hasta que, con Cézanne, en el siglo XIX, es abandonado. En todo ese tiempo, no se podía percibir estéticamente lo que no se ajustaba a ese esquema. La perspectiva supone un centro privilegiado en la visión del conjunto que corresponde al lugar privilegiado que el hombre tiene en la concepción renacentista (humanista) del mundo. Por ello, al abandonarse esa visión —como sucede ya

en el barroco y especialmente en el arte contemporáneo—, el espectador de un cuadro cubista que está formado en el esquema perceptivo, renacentista, no puede percibir estéticamente lo que en él se encuentra descentrado. Habituado su ojo a ver el cuadro como una representación de lo real, garantizada por la perspectiva, el espectador se pregunta desconcertado, al no abandonar ese esquema perceptivo, ¿qué representa el cuadro?; pregunta que pone de manifiesto la limitación estética que se impone al aferrarse a ese esquema. Ahora bien, lo que determina la ruptura que a comienzo del siglo llevan a cabo Cézanne, Braque y Picasso, o sea el descentramiento o desplazamiento del esquema perceptivo que tiene por eje la perspectiva, y que exige por tanto una nueva percepción estética, rebasa la esfera puramente individual, ya que como en el caso del esquema de la perspectiva renacentista, el nuevo tiene raíces sociales, culturales e ideológicas. Una nueva concepción del espacio forma parte siempre de una nueva concepción del hombre y del mundo, en unas condiciones históricas y sociales dadas.

4, 5 y 6. La función selectiva propia de toda percepción que, en la ordinaria, se ejerce de acuerdo con la finalidad o función a la que sirve, y que es por tanto instrumental, pierde este carácter en la percepción estética. Ciertamente, como ya señalamos, tanto en el caso del científico que entra en una relación teórico-cognoscitiva con los objetos que estudia, como en el del trabajador —el leñador de nuestro ejemplo— que mediante su trabajo transforma determinado material y, finalmente, en nuestro comportamiento cotidiano con las cosas usuales que nos rodean, la percepción es ante todo un medio al servicio de un fin. Se observa un fenómeno para conocerlo; se fija la mirada en una parte del árbol para actuar sobre él, y se mira un objeto de nuestra vida cotidiana para reconocerlo y usarlo. La imagen sensible del objeto se recorta, pues, de acuerdo con una exigencia instrumental y en esa imagen se destaca lo que satisface esa exigencia. Esto explica, asimismo, que la percepción no se presente siempre con la misma intensidad y que incluso pueda desvanecerse a lo largo de la relación del sujeto con el objeto. Cuando se trata de conocerlo, es abandonada una vez que ha cumplido su función de medio; se pasa entonces a ciertas operaciones teóricas que tienen lugar sin necesidad de la presencia sensible de los objetos o fenómenos correspondientes. En la relación práctico-productiva, siguiendo con el ejemplo del leñador, la percepción de la parte del objeto en el que ha de concentrarse la acción, y en la que ha de utilizarse el instrumento necesario, pierde su intensidad y preeminencia

—aunque no desaparece— para ceder su sitio a la acción misma. Y, en el comportamiento cotidiano con las cosas que nos rodean y utilizamos, la reducción de los datos sensibles es tan grande —dada la automatización de la percepción— que casi desaparecen. O, como dice Sklovsky: "La gente que vive en la costa llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ni siquiera las oye."

En todos estos casos la percepción se halla determinada por el fin correspondiente y, por ello, aunque es necesaria como medio, no ocupa, a lo largo de la relación correspondiente, un lugar esencial o central. Ciertamente, también puede percibirse así, es decir, con una función instrumental, un objeto estético; pero en este caso la relación sujeto-objeto no llegará a constituir una situación estética, ya que el sujeto no percibe estéticamente y el objeto estético no es percibido como tal. Así sucede, por ejemplo, cuando un estudioso de la historia de España se detiene, en el Museo del Prado, ante el cuadro de Velázquez *La rendición de Breda* (conocido popularmente como *El cuadro de las lanzas*) y fija su mirada en la figura de los generales que se entrevistan (Spinola, el vencedor, y Justino de Nassau, el vencido), y se concentra en la pintura para determinar si el acontecimiento representado por el pintor corresponde a la verdad histórica. Percibir, aquí, es reconocer: el rostro de los dos generales, su atuendo, el séquito que los acompaña, el campo de batalla al fondo. No se percibe la escala de los colores, el contraste entre los tonos cálidos y fríos, la ordenación de las líneas horizontales y verticales, la violación de la perspectiva en el paisaje del fondo, y todo ello para encarnar sensiblemente el significado, la idea de que la verdadera victoria no es militar sino humana; que no consiste en humillar al vencido, sino en reconocerle —u honrar— su humanidad, porque al hacerlo el vencedor se reconoce humanamente y se honra a sí mismo. Percibir estéticamente el cuadro es, por tanto, no hacer del acto perceptivo un medio o instrumento, sino un fin. Es estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible; o más exactamente de un entramado de líneas, colores y contrastes en el que se lee un significado. Por ello, la actividad del sujeto en la situación estética es esencialmente perceptiva.

Interés y desinterés en la situación estética

La idea de que la percepción estética no se subordina a un fin exterior implica que no se guía por un interés particular. Kant en su

Crítica del juicio, teniendo presente el interés sensible, utilitario, así como el interés moral, de naturaleza espiritual, ha sostenido que el sentimiento estético es totalmente desinteresado. Aunque por desinterés entiende Kant, en un caso, liberación de todo deseo y, en otro, la no sujeción a un fin exterior, incluso el moral, por elevado que sea; la tesis kantiana tiene que ser reconsiderada para que pueda admitirse que el interés, o cierto interés, tiene un lugar propio en la situación estética. Abordemos esta cuestión a partir de varios ejemplos.

Al contemplar un paisaje natural, se excluye ciertamente toda consideración de los beneficios contantes y sonantes que ese fragmento de naturaleza pudiera producir como objeto de una inversión turística. Es decir, se descarta todo interés económico, material. De manera análoga, no se contempla estéticamente, como hemos visto, el cuadro de Velázquez *La rendición de Breda* movido por un interés cognoscitivo para aprender o comprobar una verdad histórica. Tampoco cabe esa contemplación si el profesor de filosofía se acerca al cuadro de Rafael *La Escuela de Atenas*, para mostrar a sus alumnos, con las dos figuras que ocupan el primer plano, la oposición entre dos doctrinas filosóficas de la Antigüedad griega: el idealismo de Platón y el realismo de Aristóteles. Con respecto a los tres objetos señalados, la contemplación no puede darse si el interés (práctico, material, en el primer ejemplo, o teórico, en los segundos) guía la percepción. El interés perturba, mediatiza o anula la percepción estética, ya que ésta se ha convertido en simple medio de un fin exterior (invertir, conocer o enseñar). La percepción así moldeada, se reduce a la función instrumental exigida precisamente por su subordinación a un fin exterior. En este sentido, la contemplación estética requiere descartar semejante interés particular y es, por tanto, desinteresada.

Pero este carácter desinteresado, ¿significa que se deba admitir dentro de la situación estética una oposición absoluta, como sostiene Kant, entre contemplación e interés? Para responder a esta cuestión, hay que precisar de qué interés se trata y, por lo pronto, no reducirlo al sensible o moral que es el que tiene en mente Kant.

La contemplación estética despierta un interés propio, específico, no reductible al deseo o interés moral de que habla Kant ni a otros intereses particulares. Se trata de un interés tanto más intenso y profundo cuanto más intensa y profunda sea la experiencia estética. En esa relación contemplativa que se da en la situación estética, y no antes o fuera de ella, el sujeto se siente atraído, llamado o

interesado por el objeto. Semejante atracción, llamado o interés sólo surge en la relación con el objeto, brota de ella y, en consecuencia, no es algo que —como fin— exista previamente o pueda guiarla desde fuera. Surge, pues, en el acto perceptivo mismo y en unidad indisoluble con él; pero sólo cuando la percepción, liberada de afanes inmediatos o intereses particulares, deja de ser simple medio para convertirse en un fin en sí.

Ante este interés profundo e intrínseco, que surge y crece en el proceso perceptivo y que en él se cumple, todo interés particular, exterior, se torna inconciliable con él. Pero, ciertamente, entre uno y otro no hay muros insalvables. Se puede pasar de un interés (que podemos llamar estético) a otro (extraestético), y al revés. Así, por ejemplo, el interés material —previo a la contemplación del paisaje— puede convertirse con la contemplación misma en un interés estético. Y, a su vez, puede darse un movimiento de signo opuesto cuando, al contemplar la belleza de un paisaje, por ejemplo, se despierta en el inversionista que estaba soterrado en el espectador, un interés material como el de construir un centro turístico.

En suma, no contemplamos estéticamente un objeto movidos por un interés particular, que sólo vendría a perturbar o anular nuestra posición en la situación estética, y con ello la situación misma, ni estamos interesados estéticamente antes o fuera de la situación en que contemplamos. O dicho en otros términos: no contemplamos el objeto estético porque nos interesa sin más, sino que nos interesa porque lo contemplamos estéticamente; no como medio sino como fin.

La contemplación estética es, valga la expresión contradictoria, interesada y desinteresada a la vez. Con esto queremos subrayar que si hay oposición entre interés y contemplación, no se trata como hemos considerado —al calificar estéticamente ambos términos— de una oposición radical o de incompatibilidad absoluta. Si desinterés se entiende —como lo entiende Kant— en el sentido de no esperar nada de la existencia de un objeto y, por tanto, ser indiferente a su destino, esto será válido respecto de todo interés particular extraestético y *a priori*. Entendiéndolo en este sentido, la contemplación estética, al liberarse de él, es desinteresada. Pero si se tiene presente que la contemplación estética, suscitada por el objeto, aviva y eleva el interés por él, es interesada. Se trata asimismo de un doble movimiento, que lleva y trae de un término a otro. El interés surge y crece avivado por la percepción y ésta, a su vez, se intensifica y enriquece movida por el interés. Ahora bien, el interés

estético surge y crece en cuanto que el objeto percibido despliega ante el sujeto toda su riqueza sensible, a la que es inherente —por su forma— un significado: el que el sujeto lee al percibir el objeto, y no antes o fuera de su actividad perceptiva. Dicho interés nace de la percepción misma y se mantiene vinculado a ella. En ese proceso perceptivo, el sujeto se ve afectado profunda e íntegramente ya que, en ese proceso, no sólo se relaciona sensiblemente con el objeto, sino que, por el significado que en éste encuentra, pone en juego todo lo que es como ser que siente, piensa y padece.

Cuando la contemplación se guía por un interés particular, el objeto se reduce en ella a una determinación unilateral, justamente la exigida por ese interés. Se recorta entonces a su medida toda la riqueza sensible y significativa del objeto. No se puede entrar propiamente en una situación estética, si la percepción —de un paisaje natural, o de un cuadro, como vimos en los ejemplos anteriores— se guía por un interés particular. El objeto estético que es, como hemos subrayado, un todo concreto-sensible, formado y significativo, se presenta entonces mutilado, abstracto (como parte separada del todo concreto en que se integra). Una mutilación o abstracción semejantes se dan también en el sujeto que lo contempla, movido o guiado por un interés particular. Pero, al comportarse unilateralmente —como sujeto inversionista, mercantil, cognoscente o político— y no entrar, por tanto, en una relación íntegra, con todo su ser, se priva de la posibilidad de percibir el objeto estético con la riqueza sensible y significativa que, gracias a su forma, se da en él como un todo concreto. Sujeto y objeto se relacionan en este caso unilateralmente, como entidades abstractas, mutiladas, lo que hace imposible que se produzca la situación estética.

En suma, el interés particular es incompatible con la contemplación estética, ya que sólo ofrece una imagen unilateral y mutilada del objeto. No lo es, en cambio, el interés que, lejos de guiar o preexistir a la percepción, surge de ella y se aviva en ella, ofreciendo así la imagen del objeto como un todo concreto-sensible al que, por su forma, le es inherente un significado. La contemplación estética —desinteresada con respecto a cierto interés particular— conlleva a su vez un interés profundo e intenso por el objeto percibido. En este sentido reafirmamos la idea de que se trata de un interés desinteresado.

¿Fusión o distanciamiento?

El sujeto se halla movido, pues, por un interés profundo en el proceso perceptivo. ¿Significa esto que llega a fundirse con el objeto percibido y que, en esa fusión que lo llevaría a diluirse en él, radica la relación que vive en la situación estética? O, por el contrario: ¿el sujeto tiene que mantenerse a una distancia psíquica del objeto para poder contemplarlo estéticamente? O, tal vez: ¿la contemplación estética implica otra alternativa en la que se superarían ambos extremos? Es lo que trataremos de ver a continuación.

Desde finales del siglo pasado existe una teoría cuyos máximos exponentes son los alemanes Theodor Lipps (1851-1916) y Johannes Volket (1848-1930), que pretende explicar la contemplación estética como un proceso de proyección del sujeto en el objeto. En virtud de ella, nuestro yo traslada a los objetos sus propios sentimientos. Lo que llamamos "bello" o "feo" —dice Volket— no es más que lo que yo vivo en la contemplación estética; no es más que mi propio sentimiento de afirmación o negación de la vida, respectivamente, "objetivado, sentido o vivido en un objeto" (*Fundamentos de la Estética*). Para Volket, en la percepción estética vinculamos nuestros propios sentimientos a objetos externos, los objetivamos en ellos. Tal es la teoría de la "proyección sentimental", "introyección", "empatía" o "endopatía", términos con los que suele traducirse en español el sustantivo alemán *Einfühlung*.

Vemos pues, que de acuerdo con esta teoría, la experiencia estética tiene por base la proyección de nuestros sentimientos en las cosas, merced a la cual se vuelven expresivos. La proyección sentimental no sería un fenómeno exclusivamente estético, sino que se daría al contemplar cualquier objeto. Hablamos, por ejemplo, del mar furioso, del valle triste o del cielo sereno, aun cuando nada de esto pertenezca efectivamente a esos objetos externos y materiales. La furia, la tristeza o la serenidad se las prestamos nosotros al mar, al valle o al cielo, ya que en verdad sólo se dan en nuestra propia persona. Al introyectar o proyectar en esos objetos nuestros sentimientos, hacemos que aquéllos, al ser percibidos, se presenten furiosos, tristes o serenos. Pero, aunque parezcan desprenderse de ellos, esos sentimientos son nuestros.

Cierto es que no se trata de una proyección arbitraria. Para poder objetivar nuestros sentimientos en las cosas, es preciso que éstas ofrezcan cierta analogía con los sentimientos que reconocemos en ellas. No es casual que atribuyamos fuerza y vitalidad a un ár-

bol y no a un sencillo matorral; o que vinculemos la altivez o la soberbia con una roca imponente, y no con la piedrecilla del camino que apenas llama la atención a nuestro paso. Pero cualesquiera que sean las analogías que puedan establecerse entre el objeto percibido y el estado anímico correspondiente, lo determinante para esta teoría es el proceso de fusión o identificación de sujeto y objeto en virtud del cual este último adquiere, al ser contemplado, un tono afectivo. Lo objetivo se torna así subjetivo; el objeto percibido se convierte en simple expresión o atributo del sujeto.

Tal es la proyección sentimental que se da, en mayor o menor grado, en toda percepción. Ahora bien, en la percepción ordinaria esa proyección de nuestros sentimientos es incompleta o imperfecta, ya que se halla limitada por la influencia perturbadora de las circunstancias cotidianas: intereses prácticos, preocupaciones personales, recuerdos de experiencias vividas, conocimiento del objeto, etcétera. En cambio, en la percepción estética, liberada de todo elemento perturbador, el sujeto puede proyectar libre y plenamente sus sentimientos. Y el objeto percibido será tanto más valioso estéticamente cuanto más intensa y perfecta sea la *Einfühlung*. Se trata, pues, de una diferencia de grado; lo cual plantea la dificultad —que más de una vez se ha objetado a esta teoría— de determinar cuándo la proyección sentimental rebasa el nivel de la percepción ordinaria y alcanza la intensidad, plenitud y perfección propias de la percepción estética.

Por otro lado, como relación sujeto-objeto, la proyección sentimental significa el sacrificio del segundo en aras del primero. Ciertamente, el sujeto se proyecta tan plenamente en el objeto percibido que desaparece la distancia entre uno y otro: el objeto se disuelve en el sujeto individual. En suma, la contemplación estética del objeto se convierte en una autocontemplación. Lo que encuentra el sujeto en él es lo que ha puesto o proyectado de sí mismo. La consecuencia forzosa de esta teoría es, en conclusión, su subjetivismo radical.

Ahora bien, como hemos señalado anteriormente, el objeto estético tiene la realidad propia de un objeto sensible que, por su forma, significa. Es, por tanto, una realidad que no se reduce a la de su ser físico y cuya objetividad no se disuelve en las diferentes proyecciones psíquicas del contemplador, aunque necesita de sus percepciones individuales para que esa objetividad se muestre efectivamente. La fusión —no la unidad— de sujeto y objeto, al abolir toda distancia entre uno y otro, haría imposible la contemplación,

ya que al fundirse, y reducirse lo objetivo a lo subjetivo, no habría propiamente objeto que contemplar.

Contemplar estéticamente es, pues, contemplar un objeto que no es mera proyección subjetiva ni existe tampoco en sí y por sí. Sujeto y objeto sólo existen estéticamente en la relación peculiar, singular, o situación estética, en la cual uno y otro dejan de ser lo que eran antes o fuera de ella. Tienen que desvincularse, respectivamente, de una realidad anterior o externa para ganar otra, la propiamente estética. Ciertamente, el sujeto tiene que poner entre paréntesis sus preocupaciones personales, sus intereses particulares o sus afanes inmediatos para poner el pie en esa nueva realidad. El objeto a su vez tiene que desvincularse del contexto físico, usual, que le rodea, o rebasar el cuerpo físico, sensible, que lo sostiene para alcanzar o encarnar esa otra realidad. Así, por ejemplo, esa actriz que se mueve, gesticula y habla en el escenario es ciertamente una mujer de carne y hueso que tiene un nombre propio: Ofelia Medina; pero, para los espectadores, en el drama que se representa en escena es sólo la amante de Carlos, el hijo natural de Felipe II, una mujer que vive una vida que no es la que vive cada día la actriz que la representa. Una mujer que no es tampoco un personaje ilusorio o irreal, forjado por nosotros, los espectadores, al proyectar en escena nuestros sentimientos.

Por el contrario, sólo distanciándonos de nuestra propia realidad, de la que vivimos cotidianamente, y distanciando a su vez lo que contemplamos en escena (el personaje que se mueve, gesticula y habla) de la mujer de carne y hueso que la representa, podemos contemplar estéticamente la realidad estética, escénica, de la que el citado personaje femenino forma parte. De una realidad humana dada pasamos así a una nueva realidad, estética, no menos humana. Si se borra esa distancia y el sujeto no lleva a cabo ese doble movimiento de distanciamiento —con respecto a sí mismo y con respecto al objeto— no se dará esa nueva realidad, o más exactamente: no se dará en su especificidad, es decir, estéticamente, y sólo será para nosotros una prolongación de la realidad dada que no hemos abandonado. El sujeto identificado totalmente con un objeto que no separa de su propia realidad personal (como en el ejemplo ya expuesto del celoso que se identifica con el *Otelo* de la escena), perderá la conciencia ficcional de que está ante *otra* realidad, conciencia que es indispensable para poder contemplarla estéticamente.

Dialéctica de la identificación y el distanciamiento

La contemplación estética requiere, pues, cierta distancia psíquica entre sujeto y objeto, no sólo para que éste no se perciba disuelto en aquél sino también para que el objeto, al ser percibido, no se reduzca a la realidad vivida, cotidiana, del sujeto. Ortega y Gasset vio en ese desprendimiento de la "realidad vivida", que él identificó sin más con la "realidad humana", la prueba de la "deshumanización del arte", propia de "las grandes épocas del arte" y, en particular, del "arte nuevo". Por ello afirma en el mismo texto (*La deshumanización del arte*) que "la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles. . ." Y agrega: "Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad." O sea: del hecho de que el arte no es expresión directa e inmediata de una realidad vivida por el artista, deduce sin poner límites a su generalización que el arte no expresa, objetiva o hace presente cierto mundo humano. Ahora bien, en el distanciamiento del arte de una realidad humana vivida, lejos de mostrarse su "deshumanización" se muestra justamente lo contrario. En primer lugar, porque siendo la obra artística un producto humano, no puede dejar de tener siempre una significación humana. Pero, a su vez, al distanciarse de la realidad humana "vivida" por el artista antes o fuera del proceso creador, el arte expresa cierta realidad humana, o relación del hombre con el mundo, con mayor riqueza, plenitud y profundidad. Y este mundo que no es un mundo dado sino creado por el artista, y en el que se pasa de una realidad "vivida" a una realidad humana más profunda, es el que constituye el centro de gravedad del objeto que se ofrece a la contemplación estética. Contemplación que sólo se da, a su vez, si el sujeto que se sitúa ante el objeto, lejos de fundirse con él, convirtiéndolo en una proyección suya, se mantiene a cierta distancia.

Sujeto y objeto se separan de sí mismos, o más precisamente, de una parte de su ser, para poder encontrarse en la situación estética. El sujeto se separa de su realidad vivida; el objeto, de su realidad corpórea como cosa entre las cosas. Y justamente al comportarse así, el sujeto puede apropiarse el objeto en su riqueza estética, que es esencialmente humana, y no en la forma abstracta, mutilada, que —ésta sí— lo deshumaniza. Distanciándose así, el objeto al-

canza su dimensión estética y el sujeto puede contemplarlo de acuerdo con su naturaleza.

Este distanciamiento es el que propugna Bertolt Brecht: no la identificación íntima del sujeto (el espectador o el actor) con el objeto (el personaje representado); "no llevar al público a identificar sus propios sentimientos con los del personaje" (*Pequeño órgano para el teatro*). En lugar de su proyección o identificación sentimental (*Einfühlung*), su distanciamiento o extrañamiento (*Verfremdung*). El sujeto se desplaza así de una realidad vivida, sentimental, a la realidad humana de la obra como obra de arte. Esto es también lo que habían buscado, decenios antes que Brecht, los formalistas rusos, al atribuir al arte la misión de elevar nuestra capacidad de sorpresa o extrañeza ante lo cotidiano, lo banal, lo evidente de suyo. El hombre se resiste así a dejarse integrar en esa realidad que se vive cada día y se afirma ante ella con el poder desautomatizador, crítico, que ejerce con el arte. También Brecht recomienda observar lo habitual de tal manera que parezca extraño, insólito. Al distanciarse de cierta realidad y "quitarle esa marca de familiaridad que hoy los mantiene al alcance de la mano", el sujeto recupera su libertad, su poder reflexivo y crítico, su capacidad de aceptar una nueva realidad. En conclusión, se encuentra en la percepción estética con una realidad más humana que la que le es familiar.

En suma, al contemplar el sujeto esa *otra* realidad que es propiamente la del objeto en la situación estética, lo humano como "centro de gravedad" se desplaza de la "realidad vivida" a otra, la estética, más plena y profundamente humana. Hay pues una dialéctica de la unión y la separación, de la identificación y el distanciamiento de sujeto y objeto que constituye la naturaleza misma de su relación en la situación estética.

Tercera parte:
Las categorías estéticas

I. La categoría general de lo estético

Concepto de categoría

Como otros términos filosóficos, "categoría" procede de la antigua Grecia, donde tenía el significado originario de "acusación" o "reproche". (Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*). Pero, como la acusación o reproche consistía en enunciar algo de alguien, acabó por significar "enunciación" o "declaración". Y en este sentido lo utiliza Aristóteles en *Sobre las categorías*: como modos de enunciar lo que las cosas son de distinta manera (según su cantidad, cualidad, posición, lugar, tiempo, etcétera). De acuerdo con esta tradición aristotélica, realista, son los conceptos más generales acerca de un grupo de objetos o fenómenos, así como de sus vínculos internos y relaciones externas. Hegel define las categorías como abreviaturas de los inumerables detalles de la realidad. Sin esa reducción de la multiformidad de pormenores y aspectos de la realidad a sus determinaciones más generales y esenciales, el hombre no podría afirmarse en el mundo. Vienen a ser, asimismo, nudos o peldaños de la profundización en lo real, pero dada para Hegel la identificación del espíritu y la realidad, las categorías son a la vez determinaciones subjetivas y objetivas. Para Marx, las categorías lejos de ser abstracciones que preforman lo real, expresan en forma teórica, abstracta, el movimiento histórico, concreto, real, que describen. Son, pues, abstracciones de lo real que definen la realidad, o cierto sector de ella —físico, biológico, histórico, social— en sus determinaciones más generales.

Las categorías estéticas

Las categorías estéticas son determinaciones generales y esenciales del universo real que llamamos estético. La categoría estética más general —o sea: aquélla que permite apresar en sus redes la multifor-

midad de cierta realidad específica, o de cierto comportamiento del hombre con ella, y que permite captar a su vez lo que hay de común o afín entre diferentes categorías estéticas particulares— es justamente la categoría de lo estético. Y, sin embargo, siendo como es la más general, ha sido la menos tratada —al menos explícitamente— a lo largo de la historia del pensamiento estético. Y es que, como ya tuvimos ocasión de ver, las reflexiones estéticas han girado, a lo largo de más de veinte siglos, en torno a lo bello, lo cual significaba reducir esta categoría a otras, si es que se reconocía su existencia. Pero, por muy importante que sea, lo bello es sólo una categoría particular entre otras, aunque relacionada con ellas, y sobre todo con la categoría más general de lo estético.

Breve incursión en la historia de las categorías estéticas

Las categorías estéticas son históricas. No pueden ser separadas de la historia de la realidad de la que son su expresión teórica, abstracta, ni tampoco de su propia historia: historia de los ideales estéticos y de las realizaciones artísticas de esos ideales, y todo ello como parte indisoluble de la historia real de la sociedad. Hegel fue el primero en elaborar, aunque en la forma propia de su idealismo absoluto, una historia de las categorías estéticas, pero puestas en relación necesaria con las formas históricas fundamentales del arte. Así, la categoría de lo sublime la descubre en la forma simbólica del arte del Antiguo Oriente, en el que la idea (el contenido) no encuentra la expresión (la forma adecuada); lo bello corresponde al arte clásico en el que la figura humana encuentra el equilibrio de contenido y forma (o expresión adecuada a la idea) y, finalmente, la ironía es la categoría propia de la versión romántica del arte (el arte cristiano); la idea desborda aquí la forma sensible, con lo cual se pone de manifiesto que, al no poder ser expresada en ella, el arte ya no responde a los más altos intereses del espíritu.

Ahora bien, en la historia del pensamiento estético occidental, la primera categoría estética que se elabora no es la primera que Hegel encuentra plasmada en la historia del arte, o sea, lo sublime, sino la categoría que preside el arte clásico: lo bello. En los primeros filósofos griegos (Pitágoras, Heráclito, Empédocles), lo bello es un atributo del mundo (*cosmos*). Pero, en verdad, el primero que se plantea la cuestión de *qué es* lo bello es Sócrates. Así lo atestiguan, no obstante las diferentes imágenes que de él nos brindan, Jeno-

fonte (en *Memorables*) y Platón (en *Hipias mayor*). Platón, fiel a su concepción aristocrática del hombre libre, desprecia lo cómico como indigno de él y propio, en cambio, de esclavos y mercenarios extranjeros. Tampoco aprecia lo trágico, pues su racionalismo le lleva a ver las pasiones como perturbaciones del alma que la alejan de la contemplación de las ideas. De ahí que rechace la tragedia que pretende reproducirlas en escena.

Es Aristóteles quien extiende el espacio categorial estético al dar carta de ciudadanía a lo trágico y lo cómico. La comedia es para él reproducción de caracteres sin suscitar dolor. Condena por ello la sátira que denuncia y flagela y produce ira, no placer. Pero su gran aportación, en este terreno, se halla en el análisis de lo trágico en su *Poética*, en la cual —como en tantas cuestiones— se aparta de Platón. Mientras que para su maestro la presentación de las pasiones corrompe a los hombres, ya que contribuye a que impere lo irracional y no la ley en la comunidad, para Aristóteles la purificación de las pasiones (*catarsis*), al ser representadas en escena, permite al espectador liberarse de ellas. Así atemperadas, pierden su crudeza emocional, su peligrosidad y, lejos de producir dolor, provocan placer.

Ya hundido el mundo antiguo, se abre el espacio de la reflexión estética a una nueva categoría con el tratado *De lo sublime*, de un autor desconocido del siglo I de nuestra era que, durante mucho tiempo, se atribuyó a Longino. Lo sublime se vincula con la idea de lo infinito, con las aspiraciones del alma a rebasar su finitud, e impregna el arte cristiano medieval. Con esta nueva categoría, se marca ya la distinción respecto del principio clásico de la belleza que el Renacimiento volverá a entronizar en la teoría y la práctica artísticas.

El imperio de lo bello en Occidente comenzará a tambalearse con el arte barroco y, sobre todo, con el romanticismo. Nuevas categorías entrarán en el pensamiento estético. Así, por ejemplo, Schlegel se ocupará de la ironía, y Hegel, como hemos visto, recurrirá a ella para definir la forma romántica del arte. Incluso lo feo, tan despreciado como la antítesis de lo bello, será objeto de la reflexión estética y, a mediados del siglo XIX, ocupará el lugar central en una obra de Rosenkranz, cuyo título, *Estética de la fealdad*, no deja de ser significativo. Pero es, sobre todo, en la época contemporánea cuando se amplía considerablemente el espacio de las categorías estéticas. A ello contribuyen decisivamente —una vez más la práctica por delante de la teoría— las revoluciones artísticas que transfor-

man radicalmente la sensibilidad estética que, bajo el reinado de la belleza, hunde sus raíces en la Grecia clásica y el Renacimiento. Cambios radicales en el arte obligan a asignar a lo grotesco, lo horrible, lo siniestro, etcétera, nuevos lugares en el mapa categorial. De este modo, se iluminan teóricamente no sólo nuevos y sorprendentes caminos del arte occidental, liberado de lo bello clásico, sino también los caminos recorridos en otros tiempos por artes —como el gótico o el barroco— que nunca se sometieron al imperio de lo bello clásico, o por el arte de otras sociedades —como el prehispánico o el negro africano— que sólo podía ser reivindicado al ceder su predominio teórico y práctico la categoría de lo bello en Occidente.

Lo estético en claves socrática y kantiana

Siendo la categoría estética más general, lo estético fija lo que hay de común en las diferentes categorías particulares: lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo grotesco, etcétera. Resulta así que lo bello es estético, pero no todo lo estético es bello. En cuanto a la cuestión de qué es lo estético —cuestión que durante largo tiempo no se distingue en la historia de la Estética de la de lo bello—, encontramos dos respuestas fundamentales, que no obstante su oposición mutua, comparten un rasgo común: poner lo estético, o lo bello en sentido amplio, en relación con lo útil. Se trata de las respuestas de Sócrates en la Antigüedad griega, y de Kant en los tiempos modernos, que sólo en nuestra época han sido elevadas a una síntesis superior.

De acuerdo con el legado de las ideas socráticas que nos transmiten Jenofonte (*Memorables*) y Platón (*Hipias mayor*), Sócrates confunde lo bello con lo útil. El cesto de la basura es, en consecuencia, bello, y no lo es, en cambio, un ornamento inútil. En el diálogo platónico, Sócrates hace ver que un escudo, por muy adornado que esté, si no protege de los ataques de un enemigo no puede considerarse bello; en tanto que el poco adornado, si cumple esa función protectora, será bello. Al vincular así lo bello con lo útil, Sócrates no hace sino tender teóricamente el puente que ya había tendido prácticamente el trabajo humano desde los tiempos prehistóricos. Sienta así las bases de una estética funcional, utilitaria, que difícilmente podía ser aceptada en su tiempo. El propio Sócrates así lo reconoce, según Jenofonte, al hacer decir a un armero: "A

pesar de ello [o sea: de su inutilidad] algunos prefieren comprar corazas coloreadas y doradas." Pero, Sócrates no sólo afirma que el escudo es bello y útil, sino que sostiene que es bello en la medida en que es útil. Es decir, es bello porque se adapta a, o cumple, su función (tesis fundamental de la estética funcionalista contemporánea). Lo bello, pues, se confunde con lo útil, entendido en un sentido práctico-material, o funcional.

Una concepción diametralmente opuesta es la de Kant, para quien lo bello y lo útil son incompatibles (recuérdese a este respecto lo que ya señalamos acerca de su concepción del carácter desinteresado de la contemplación estética). Bello es para él "lo que gusta por su forma", cuando ésta "es percibida sin la representación de un fin" (*Crítica del juicio*). La verdadera belleza, o "belleza libre", no se apoya en ningún concepto del objeto: "nadie que no sea botánico sabe qué clase de cosa es una flor, y al juzgar su belleza no la tiene en cuenta" (*ibid.*). Pronunciarse sobre la utilidad de un objeto requiere conocer el fin. La utilidad carece de valor estético y, por tanto, el objeto bello es por principio inútil. Cuando se admite su utilidad y, en consecuencia, un conocimiento del fin que se apoya en el concepto del objeto —como en el caso de una obra arquitectónica o de un monumento histórico—, estamos, según Kant, ante la *belleza adherente*, que comparada con la "belleza libre" de un arabesco o una flor es inferior o dependiente.

Ahora bien, aun entendiendo lo útil en el sentido estrecho de lo que satisface una necesidad vital elemental (lo que tiene un "valor de uso"), y no en el sentido amplio y profundo de lo que —como el arte— satisface una necesidad humana espiritual, de creación, expresión o comunicación, las relaciones entre lo estético y lo útil no se dejan reducir a las posiciones antagónicas de Sócrates y Kant. Cierto es que un objeto estético —como una estatua de Rodin— es inútil en un sentido práctico-utilitario. Pero, como demuestra la experiencia histórica, cabe hablar no sólo de utilidad estética en el sentido antes mencionado (la del objeto que satisface una necesidad de creación, expresión y comunicación), sino también de una utilidad extraestética (mágica, religiosa, política) e incluso, en el caso de la artesanía, las artes aplicadas o la industria, de una utilidad práctica directa de los objetos usuales, que incluye cierto coeficiente estético. De la misma manera que el escudo adornado del que habla Sócrates, lejos de excluir, supone necesariamente la función práctica de proteger de los ataques del enemigo, la belleza de un vaso de cristal es inconcebible sin su utilidad. Pero, de esto

no se deduce que lo útil sea siempre —en todo escudo o en todo vaso— de por sí bello, pues la utilidad en un caso y otro no exige en cuanto tal la belleza. De modo análogo, un mecanismo no necesita ser bello para funcionar eficientemente. Así pues, aunque lo estético y lo útil no se hallan separados por la barrera infranqueable que levanta entre ellos la Estética kantiana, tampoco puede sostenerse con Sócrates que el cesto de la basura o el escudo sean de por sí bellos.

Lo estético y lo útil

En suma, la caracterización de lo estético (entendido como lo bello en sentido amplio) por su relación con lo útil, nos lleva a la conclusión de que no existe incompatibilidad ni tampoco identidad entre uno y otro, y no sólo cuando lo útil se concibe en un sentido práctico, funcional o técnico. Tampoco existe —como demuestra toda la historia del arte— cuando éste, en busca de una utilidad ideológica, se pone al servicio de una finalidad extraestética —religiosa, moral, política, etcétera— a condición de que la sirva *estéticamente*. O sea, a condición de que esa finalidad no sea puramente externa y de que, por el contrario, materializada o formada en la obra, sea parte intrínseca, indisoluble de ella. Por último, reiteramos que lo estético es útil en cuanto que, en la relación sujeto-objeto correspondiente, satisface necesidades profundamente humanas (de creación, expresión, comunicación o desautomatización de la vida rutinaria). En este sentido, el arte no sólo no es inútil, sino útil para elevar y enriquecer al ser humano.

Lo estético a que nos venimos refiriendo es —como hemos expuesto anteriormente— la cualidad de un objeto humano, o humanizado, peculiar, no importa si es natural o artificial, al que por su forma sensible le es inmanente cierto significado. Se trata, pues, de un objeto concreto-sensible, singular, que se vuelve significativo en la percepción (estética) adecuada. Al caracterizar así a la estética rehusamos definiciones tautológicas y, por tanto, vacías, como ésta de Mikel Dufrenne: "Es estético todo objeto estetizado por una experiencia estética cualquiera" (*Fenomenología de la experiencia estética*). Aunque lo estético y sus derivados entran tres veces en esta definición, o quizás por ello, nos quedamos sin saber qué es propiamente. No se trata tampoco de caer en el extremo opuesto dando un contenido tan preciso o detallado a su definición que ésta quede fácilmente invalidada por la historia real de la experiencia

estética y del arte. Ahora bien, los elementos que hemos señalado para caracterizar en su unidad indisoluble al objeto estético —materia sensible, forma y significado—, son sólo condiciones necesarias pero insuficientes, por abstractas, de lo estético. En verdad, lo estético sólo se da en determinadas relaciones sociales que hacen posible las manifestaciones concretas de su presencia, o sea: como lo estético-concreto, singular, en la situación estética correspondiente.

La disputa sobre las fuentes de lo estético

Si lo estético es una propiedad o modo de ser peculiar que el sujeto percibe en cierto objeto, ¿de dónde proviene esa propiedad y cuál es su fuente o fundamento? Reduciremos las respuestas, salvando sus diferentes matices, a tres fundamentales, entre las cuales figura la que nosotros suscribimos. Son las del objetivismo y el subjetivismo, diametralmente opuestas, así como la que intenta superar las limitaciones de uno y otro. Como precisa W. Tatarkiewicz, en su *Historia de seis ideas*: ". . .En la estética antigua y medieval predominó la teoría objetivista y, en tiempos modernos, la teoría subjetivista." Lo cual no significa, como aclara el mismo autor, que en la misma época no existieran también teorías opuestas a las dominantes: subjetivistas en la Antigüedad y Edad Media, y objetivistas durante el periodo moderno. Con esta puntualización, pasamos a exponer los principios básicos de una y otra teoría en la disputa sobre la fuente de la cualidad "estética" o "bella" en sentido amplio.

El objetivismo estético

Todo objetivismo concibe al objeto como lo que existe en sí y por sí, al margen de cualquier relación con el sujeto, cualquiera que sea esa relación y el modo como se conciba el sujeto. Objeto es entonces lo exterior, independiente o contrapuesto al sujeto. Según el tipo de realidad —ideal o material, espiritual o natural— atribuida al objeto, puede hablarse en el terreno de lo estético tanto de objetivismo idealista como de objetivismo naturalista, materialista.

El *objetivismo idealista* podemos ejemplificarlo con Platón en la Antigüedad griega. De acuerdo con su dualismo metafísico (reino de las ideas-mundo sensible), las cosas bellas empíricas sólo son

manifestaciones o sombras de la belleza ideal que —como toda idea— es único, absoluto, perfecto, eterno e inmutable. Por muy bellas que sean las cosas sensibles —diversas, relativas, imperfectas, cambiantes y perecederas— nunca podrán igualarse con la belleza ideal que comparte los atributos mencionados de toda idea. Su belleza es, pues, inferior con respecto a la belleza suprema que existe en sí y por sí, independientemente de que los hombres la perciban o no. Ahora bien, si la belleza ideal no necesita de las cosas bellas para existir, éstas sí necesitan de ella ya que sólo son tales en cuanto que participan de la belleza.

Por tanto, la belleza es objetiva en un sentido absoluto, ya que no depende de las cosas empíricas ni de los hombres. Existe en sí y por sí, al margen de toda relación humana con ella, o con las cosas en que se encarna. Esta concepción objetivista impregna la estética cristiana medieval que ve en la belleza un atributo del ser supremo, pues en definitiva toda belleza terrena deriva de Dios. En el Renacimiento domina también la teoría objetivista, ya que la belleza se encuentra en la naturaleza de las cosas en tanto que se da en ellas un acuerdo o armonía de las partes. No importa cuál sea el fundamento último de ella, se trata siempre de una belleza objetiva. Y así se presenta en el Renacimiento cuando Marsilio Ficino la descubre como esplendor del "rostro de Dios", o cuando Hegel la concibe, ya en el siglo XIX, como "manifestación sensible de la idea". En todos estos casos, la belleza es una cualidad objetiva, independiente del hombre, aunque en definitiva dependiente de un principio supremo, ideal o espiritual. Tal es el objetivismo estético idealista.

El *objetivismo naturalista o materialista* considera que lo estético se da en la naturaleza o en las cosas empíricas, independientemente de toda relación del hombre con ellas. Su objetividad es, pues, natural, material, o extrahumana. A este objetivismo puede aplicársele la caracterización que del materialismo metafísico hace Marx en sus *Tesis sobre Feuerbach*, cuando dice: "La falla fundamental de todo el materialismo precedente (incluyendo el de Feuerbach) reside en que sólo capta el objeto, la realidad, lo sensible, bajo la forma de *objeto* o de contemplación, no como actividad *humana sensible*, como práctica; no de un modo subjetivo." El objeto es concebido, por tanto, como algo en sí y por sí, exterior o contrapuesto al sujeto, sin relación alguna con el hombre. Y así lo concibe el objetivismo estético de signo naturalista o materialista.

Los antecedentes de esta concepción estética se encuentran ya en

la Antigüedad griega desde los pitagóricos, para los cuales la belleza es una propiedad del universo y de las cosas. O de acuerdo con su formulación: "el orden y la proporción son bellos y útiles". Y siguiendo esta tradición pitagórica, Aristóteles dirá también: "Una cosa bella. . . ha de ser no sólo una disposición ordenada de partes, sino también un tamaño que no es casual" (*Poética*). Aquí se habla, pues, de la belleza de las cosas como una propiedad que se da en ellas, independientemente del hombre que la descubre o percibe, pero no la produce o crea. Mas tarde, el estoico Marco Aurelio subraya esta objetividad al afirmar: "Todo lo que es bello de cualquier modo que sea, es bello en sí mismo, y ninguna alabanza o reprobación puede modificarlo. . . La belleza. . . no necesita admiradores; nada requiere fuera de sí misma. . ."

Los materialistas metafísicos, a los que apunta Marx en su *Tesis* (I) *sobre Feuerbach*, coinciden en afirmar que ciertas cualidades objetivas de por sí son suficientes para despertar la experiencia estética. Un representante típico de esta posición, en el siglo XVIII, es Diderot. Lo que se percibe como bello existe, según él, con independencia de que se perciba o no. Y ejemplificando con la fachada del Museo del Louvre, agrega: "Por el hecho de que los hombres la miren o no, esta fachada no es menos bella." Para Diderot, una cosa es bella por ciertas relaciones reales que nuestra mente descubre en ella con ayuda de nuestros sentidos. Y como esas relaciones existen objetivamente, la belleza inherente a ellas es objetiva. En consecuencia, la fuente de lo estético hay que buscarla en ciertas relaciones objetivas. El sujeto se limita a percibirlas y por tanto, sólo le toca descubrir lo que existe al margen de su relación con él.

La identificación de las propiedades estéticas con ciertas cualidades objetivas, es propia de todo materialismo metafísico o vulgar, que a su vez puede ser considerado naturalismo en cuanto que concibe esas cualidades como puramente naturales. Ahora bien, no sólo los materialistas metafísicos, criticados en la *Tesis* de Marx antes citada, caen en este naturalismo estético, sino también los "materialistas dialécticos" que admiten sólo la objetividad natural de lo estético. Entre las propiedades naturales del objeto estético estarían la simetría, la proporción, la armonía, el ritmo, etcétera. Tal es el punto de vista que sostiene N. A. Dmitrieva al afirmar que la fuente de lo estético se halla en la naturaleza misma, en cuanto que en ella se dan esas propiedades naturales, independientemente del hombre y la sociedad. O —como afirma A. Yegórov al considerar que lo bello existe en las cosas materiales— en la naturaleza, con in-

dependencia de la relación, espiritual o práctica, que el hombre tenga con ellas. El objetivismo naturalista de ambos autores rusos no queda desmentido por el hecho de que reconozcan el papel de las relaciones sociales, de la práctica social, en la relación estética del sujeto con esa realidad objetiva, ya que lo estético, en definitiva, sólo existe para ellos en sí y por sí, al margen de la relación del sujeto con ella.

El objetivismo estético que busca la fuente de lo estético en ciertas cualidades de las cosas o de la naturaleza, se ha extendido también, a lo largo de la historia, al arte. Desde la Antigüedad griega hasta nuestra época, pasando por el Renacimiento, se ha tratado de descubrir la clave de la esteticidad en ciertas estructuras formales, asociadas a determinadas fórmulas matemáticas. Así, en la Grecia clásica un escultor, Policleto, siguiendo a los pitagóricos en su empeño de estudiar matemáticamente las relaciones armónicas en que se fundaba la belleza del cosmos, hacía consistir la belleza del cuerpo humano en cierta relación matemática o en la simetría de las partes. Alberti, Leonardo y Durero, en el Renacimiento, prosiguen el estudio de las medidas y proporciones del cuerpo en su búsqueda de la fuente de su belleza.

Durante varios siglos, el objetivismo estético ha encontrado un fuerte puntal en la teoría —revitalizada en el siglo XIX por Viollet-le-Duc y Hambidge entre otros teóricos— que se conoce con los nombres de "divina proporción", "sección áurea" o "número de oro". Desprendido de sus connotaciones metafísicas, este famoso "número de oro" expresa una relación matemática simple entre dos partes desiguales de una magnitud, en la que la relación entre esta magnitud ($a + b$), y la parte mayor (a), es igual a la relación entre esta parte mayor (a) y la menor (b). Con base en esta proporción "áurea" se ha pretendido explicar lo que hay de estético en la pirámide egipcia de Keops y el Partenón griego. Y en el transcurso del siglo XX, el cubismo fue colocado por algunos autores bajo el imperio de la "sección de oro". Entre nosotros, Beatriz de la Fuente ha aplicado recientemente (en su libro *Los hombres de piedra*) el canon o relación proporcional de la "sección de oro" en la escultura monumental olmeca, particularmente en las cabezas colosales y en las figuras sedentes.

Con respecto al objetivismo estético que funda lo estético en ciertas estructuras formales, asociadas a determinadas relaciones matemáticas, así como al que lo busca en ciertas propiedades naturales —simetría, armonía, proporción, ritmo—, cabe observar que la

presencia de esas proporciones matemáticas o de esas cualidades naturales no bastan para que los objetos en que se dan adquieran un valor estético. La armonía, por ejemplo, no garantiza la esteticidad —como lo demuestra el hecho de que hay objetos que se consideran bellos sin ser armónicos o, al revés, que siendo armónicos no son bellos—. Y cuando la armonía se vuelve necesaria, se requiere que este elemento formal sea significativo, lo cual sólo puede ser en un objeto que existe no en sí, sino como objeto humano o humanizado. En cuanto al principio de la "sección de oro", si bien es cierto que puede aplicarse —como lo hace Beatriz de la Fuente—, también lo es que se trata entonces de un principio que no se reduce a una dimensión puramente objetiva, sino que cobra una dimensión ideal, sobrenatural, que, en definitiva, expresa una relación humana específica: la del olmeca con el mundo. O, como dice la autora: ". . .La divina proporción revela. . . un aspecto primordial: la simbolización del mundo y de la eternidad. Las figuras humanas están investidas con un ropaje de apariencia natural, pero su estructura, basada en patrones de armonía absoluta, las colocan en una dimensión ideal, sobrenatural." Finalmente, frente al valor estético que se atribuye a las fórmulas matemáticas que rigen ciertas estructuras formales, puede afirmarse con Etienne Souriau (en *La correspondencia de las artes*) que esas fórmulas "se encuentran también en gran número de obras mediocres", es decir, sin valor estético.

El objetivismo estético, desprendido de los ingredientes matemáticos, adopta un matiz especial cuando la esteticidad del objeto se hace descansar en la organización formal de sus elementos o medios materiales, sensibles. El objetivismo aquí se da la mano con un formalismo extremo, ya que lo estético valioso se reduce a cierta organización o relación formal. Dos conocidos exponentes de este objetivismo son los críticos de arte ingleses contemporáneos, Clive Bell y Roger Fry, que tratan de encontrar con su formalismo la clave del arte. Ciertamente, aunque sostienen que su teoría puede aplicarse también a la naturaleza y a los objetos no artísticos, la verdad es que su atención se concentra en el arte, casi exclusivamente en la pintura, y dentro de ella en la pintura moderna, todo lo cual estrecha considerablemente los límites de la aplicación de su teoría. Pero, en cuanto que todo formalismo es objetivismo, la posición extrema y "pura" de ambos autores nos permitirá comprender lo que es el objetivismo llevado a su extremo en toda su "pureza".

Refiriéndose especialmente a la pintura, Roger Fry encuentra lo estético, o más exactamente: lo estéticamente valioso, en cierta organización formal de sus elementos materiales distintivos: líneas, masas, color, sombra y luz. No cualquier relación formal entre esos elementos tiene un valor estético, sino aquella que constituye lo que él llama una "forma significativa". Aunque define de un modo muy insatisfactorio —como habremos de ver— esa forma *significativa*, lo que sí está claro es que, no obstante este calificativo, se trata de una forma que carece de todo significado. ¿Qué es entonces? "Forma significativa" es aquella que despierta una experiencia estética y que la despierta precisamente por carecer de significado. Se comprende por ello que este formalismo vea en la representación artística algo que "puede ser dañino o no, pero siempre irrelevante" estéticamente. Se comprende, asimismo, que Fry sólo encuentre lo estéticamente valioso en el arte no representativo, y que considere a la literatura, es decir, a un arte cuyos elementos —las palabras— no pueden prescindir de cierto significado, como un arte que siempre será impuro.

Al desprender la "forma significativa" de todo significado, sólo le queda definirla como la forma que produce una experiencia o emoción estética. Podría parecer que, al ponerla en relación con el sujeto que la percibe, ha perdido su carácter objetivista. Pero no hay tal, puesto que el espectador sólo percibe una forma en sí, que existe por tanto objetivamente. Podría pensarse, por el contrario, que esta teoría cae en el extremo opuesto, subjetivista, puesto que el autor afirma también que "la forma significativa expresa la emoción de su creador", pero esto no hace más que añadir confusión a la definición del término. Y ello por dos razones: la primera, porque así entendida, la "forma significativa" no puede extenderse a los objetos estéticos naturales, no creados por el hombre. Y segunda, porque no se puede hacer entrar en esa formulación un significado emocional que no cabe en ella, después de haberla definido como simple organización de elementos materiales, sensibles. En suma, el reconocimiento de que el espectador desempeña cierto papel como sujeto de la experiencia estética que en él despierta el objeto, no altera el estatuto de éste como objeto en sí, cuya objetividad estética se halla determinada por la organización formal de sus elementos materiales, sensibles. Por otro lado, al admitir la presencia de un contenido emocional que tiene su fuente en el sujeto, en el creador, no se hace más que mostrar la impotencia de este objetivismo extremo y "puro".

El subjetivismo estético

Frente a la pretensión objetivista de separar lo estético del sujeto, el subjetivismo absolutiza el papel de la subjetividad, dejando a un lado las cualidades y los factores objetivos que intervienen en la relación estética. Históricamente, el pensamiento estético occidental gira, hasta el siglo XVIII, en torno al objeto, aunque no faltan posiciones subjetivistas en los siglos anteriores, e incluso en la Antigüedad griega. Para los sofistas, por ejemplo, el hombre era la medida de todas las cosas y, por tanto, también de la belleza. Sin embargo, hay que esperar cerca de veintidós siglos para que la atención se ponga, con los empiristas ingleses, en la dimensión subjetiva de lo estético. Más que a la cualidad, o conjunto de cualidades de un objeto que se considera bello, se atiende entonces a la facultad humana —el sentimiento— que hace sentir las cosas como bellas. Se traspone así la fuente de lo estético del objeto al sujeto. Hutcheson y Hume representan claramente este viraje con respecto al objetivismo. Y lo representan al reducir lo estético a la percepción del sujeto: "La belleza —dice Hutcheson— denota realmente la percepción de una mente." Y David Hume subraya la misma idea al negar que lo bello sea una cualidad objetiva y la descubre sólo en el sujeto, en su mente: "La belleza no es ninguna cualidad de las cosas en sí mismas. Existe en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente" (cita de Tatarkiewicz, en su *Historia de seis ideas*).

El subjetivismo con estos dos rasgos constantes en sus múltiples formas: negación de las cualidades objetivas y absolutización del papel del sujeto, lo encontramos en diferentes teorías estéticas del siglo XX. Ya tuvimos ocasión de conocer la explicación subjetivista que da de la contemplación la teoría de la *Einfühlung*. Como vimos, de acuerdo con ella, el objeto estético carece de realidad propia y es sólo una proyección de los sentimientos del sujeto que lo contempla. Vimos también que para Tolstoy lo estético sólo existe subjetivamente, pero entendiendo por subjetivo el efecto emocional del objeto sobre el sujeto.

Dentro del marco subjetivista se mueven también, en nuestra época, otras teorías que prosiguen la tradición empirista inglesa. Así, para el filósofo norteamericano Ralph B. Perry lo estético como valor no es una propiedad que pertenezca al objeto, sino la propiedad que éste adquiere cuando despierta un interés. Por tanto, no hay objeto estético si el sujeto no lo convierte en tal al interesarse por él. Tal es el punto de vista que expone en su *General Theory of*

Value, y que fácilmente se extiende a lo estético. La clave de la explicación del valor está en el interés del sujeto y no en las cualidades del objeto. La catarata, por ejemplo, carece de valor estético "hasta que una sensibilidad humana la encuentra sublime". No es sublime en sí; necesita del sujeto que la encuentra tal. En esto, ciertamente, Perry tiene razón; pero ello no significa que baste la intervención necesaria del sujeto para que éste encuentre sublime al objeto. Algo ha de darse en él para que, a diferencia de otros objetos, provoque en el sujeto el sentimiento de la sublimidad. Por otro lado, en el caso particular del interés estético, no se trata —como ya tuvimos ocasión de señalar— de un interés previo, aplicable a cualquier objeto; sino de un interés que surge y se mantiene en la relación del sujeto con él, y justamente cuando posee ciertas cualidades que lo hacen posible.

El subjetivismo estético impregna también las obras de J. A. Richard, *Principios de crítica literaria* y *Fundamentos de Estética* (en colaboración con C. K. Ogden). De acuerdo con las ideas expuestas en ellas, hay objetos que, al ser contemplados, producen cierto equilibrio o armonía emocional y que, por esta razón, son considerados bellos. El subjetivismo que aquí se sostiene no consiste en señalar que el sujeto es afectado emocionalmente, sino en identificar lo estético con ese efecto emocional, dejando a un lado las cualidades del objeto que intervienen en la producción de ese efecto. Ahora bien, insistiendo en lo que ya dijimos con respecto al objeto que se considera sublime, agregamos ahora que algo ha de haber en él, alguna cualidad, que haga posible el equilibrio emocional que suscita en nosotros, por ejemplo, la sinfonía *Praga* de Mozart, aunque ese equilibrio no es tan patente cuando se trata de una sinfonía como la *Novena* de Beethoven.

Finalmente, el subjetivismo estético se mantiene sin rodeos desde las posiciones neopositivistas de Alfred J. Ayer (en *Lenguaje, verdad y lógica*) al afirmar que en el juicio estético no se enuncia nada sobre el objeto ni sobre el sujeto, sino que se expresa pura y simplemente un estado de ánimo del sujeto. Al declararse que esta flor es bella, o que esa catarata es sublime, no se dice nada acerca de uno u otro objeto; se registra sencillamente que el sujeto experimenta el estado de ánimo que se expresa en el juicio estético correspondiente. Se trata de una cuestión empírica, de hecho, pero sólo y exclusivamente por lo que toca al sujeto, a sus sentimientos o estado de ánimo.

La superación de los opuestos

Tanto el objetivismo como el subjetivismo tienen su parte de verdad al reaccionar frente a la posición contraria, pero yerran al tratar de enmendarla. El objetivismo acierta al subrayar la objetividad de lo estético, pero sigue una vía errónea al concebirla como una objetividad en sí, al margen de la relación con el hombre. El subjetivismo, a su vez, acierta al señalar el papel del sujeto, pero pierde el rumbo al absolutizar éste y desconocer las cualidades objetivas que no se reducen a las naturales o sensibles de un objeto en sí. Ambas posiciones caen en el mismo error: separar lo que sólo existe en relación mutua y, una vez separados los términos de ella —sujeto y objeto—, concebirlos de un modo abstracto y absoluto.

Ahora bien, sujeto y objeto no sólo existen en general en relación mutua, sino en una relación histórica, concreta, lo que impide hablar de uno y otro en términos generales, abstractos, inmutables. El carácter histórico-concreto de esa relación puede comprobarse aduciendo simplemente que no siempre ha existido, ni siempre se ha dado en la misma forma, al menos con la forma específica que alcanza dicha relación desde los tiempos modernos. No existía, ciertamente, con su autonomía y peculiaridad en las sociedades prehistórica, medieval o prehispánica, aunque en ella se daban los objetos mágicos, religiosos o míticos con los que hoy mantenemos una relación estética. Estos objetos ya existían para los hombres de su tiempo, en cuanto que satisfacían determinadas necesidades y cumplían las funciones correspondientes —mágica, religiosa o mítica—; pero no existían estéticamente, o sea: cumpliendo una función estética, específica o dominante. Los objetos de otros tiempos con los que hoy mantenemos una relación estética, tenían ciertamente determinadas cualidades materiales o físicas que, para los hombres de las sociedades correspondientes, se convertían en propiedades mágicas, religiosas o míticas, pero no en propiedades estéticas. No es que los hombres de esas sociedades —cazadores prehistóricos, fieles medievales o adoradores aztecas— estuvieran ciegos para ellas. Sólo se está ciego, en general, para lo que pudiendo ser visto, no se ve. Pero, en los ejemplos citados, el sentido de la vista no estaba formado o constituido aún para poder ver, como objetos estéticos, el muro pintado, el altar de la iglesia o la diosa hecha piedra. Como ya tuvimos ocasión de exponer, para que el hombre se sitúe ante ciertos objetos en la relación estética adecuada, se requiere todo un largo proceso en el tiempo, en el curso del cual se van creando las

condiciones necesarias para que surja y se desarrolle, con su autonomía y especificidad, la relación estética.

Ya nos hemos referido, en capítulos anteriores, a esas condiciones diversas: materiales, sociales e ideológicas. Por ello, nos limitaremos ahora a recordarlas muy esquemáticamente. Condición fundamental es la actividad material, productiva, del hombre. Este, al afirmar con su trabajo su dominio sobre la naturaleza y su capacidad de imprimir a los materiales la forma adecuada, produce así objetos que satisfacen determinadas necesidades vitales y eleva su capacidad de crear objetos que, por su forma, cumplen no ya funciones imperiosas, vitales, sino también la función espiritual que llamamos estética. La característica fundamental del trabajo humano: imprimir a una materia la forma adecuada a su función, se mantiene en la práctica estética. También aquí se trata de dar forma a una materia sensible, sólo que en este caso se trata de la forma necesaria para que el objeto cumpla la función propia, específica, que llamamos estética. Con la particularidad de que esta producción no sólo elabora el objeto correspondiente (estético), sino también el sujeto (estético) que se relaciona con él (Marx).

Pero, como vimos también en capítulos anteriores, las condiciones que hacen posible la relación estética no se reducen al desarrollo de la producción material, al incremento del dominio del hombre sobre la naturaleza. Ya al nivel del trabajo, este dominio requiere, asimismo, una elevación cada vez mayor de las capacidades humanas físicas y espirituales para ejercerlo. Y de ahí que cierta división social del trabajo, así como su especialización y profesionalización, se hagan necesarias para que se puedan producir (por los especialistas o profesionales, o sea, los artistas) los objetos de la relación estética, u obras de arte, como relación específica y autónoma. En suma, como relación del sujeto con ciertos objetos, la relación estética no puede ser separada de las condiciones sociales en que dichos objetos se producen, distribuyen y consumen, pero tampoco de ciertas condiciones espirituales, culturales o ideológicas sin las cuales no podrían darse como objetos estéticos. Se requiere la existencia de determinada supraestructura ideológica de la sociedad; es decir, de un conjunto de ideas, creencias, normas o valores (o ideología estética), que justifique y guíe el comportamiento estético de los hombres (como un comportamiento distinto de otros: moral, religioso, político, etcétera), así como de las instituciones —escuelas, mercado, academias, etcétera— correspondientes.

Semejante ideología estética no existe aun cuando impera la magia,

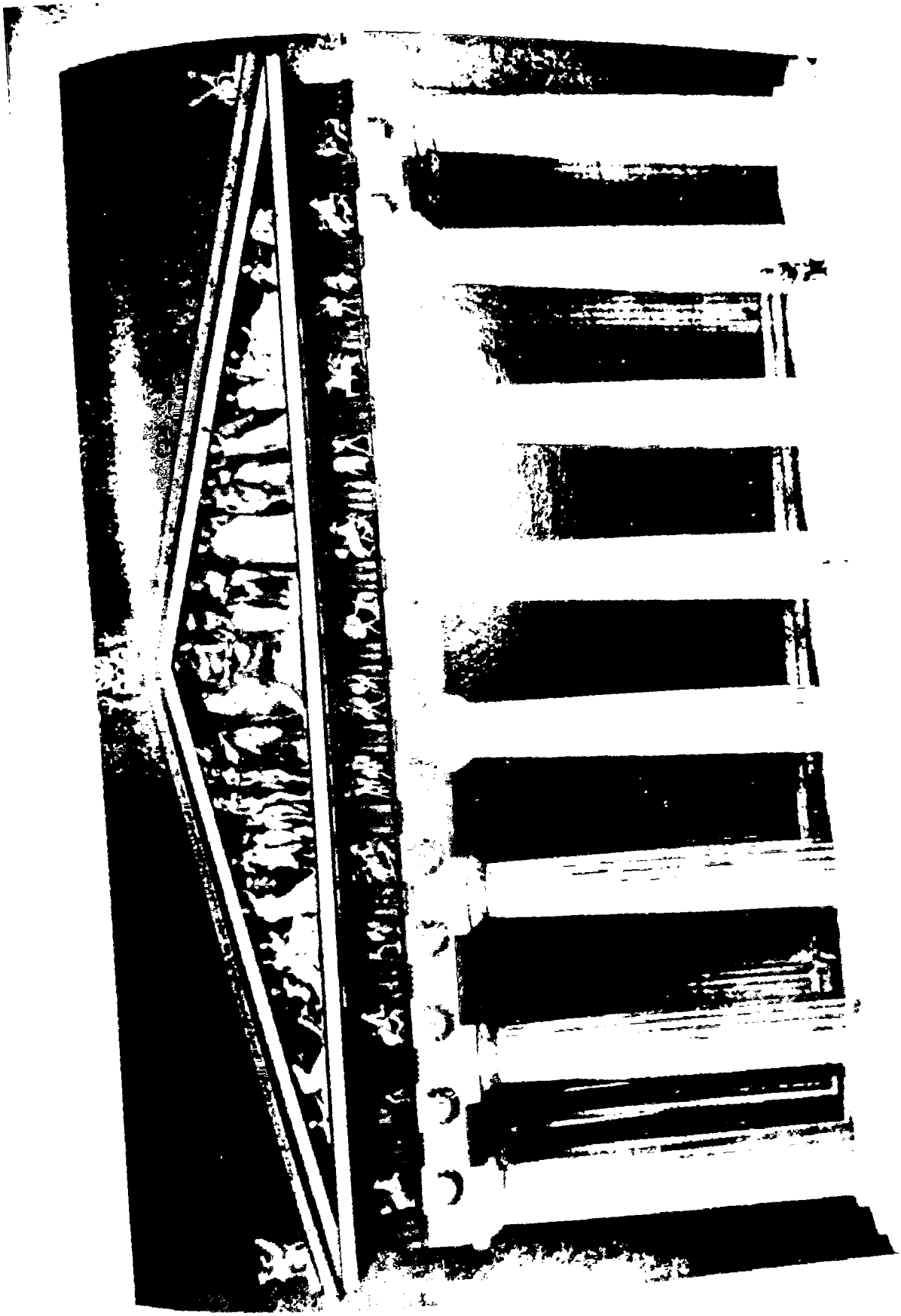


Fig. 40. La belleza clásica fundada en el orden, la proporción y la armonía la hallamos en el *Partenón* (fachada oriental restaurada) de la antigua Grecia. Este templo a escala humana, construido para honrar a dioses humanizados, expresa con su estructura formal una relación armónica y transparente del hombre griego con el mundo en que vive y con las divinidades que están más allá de él. (3a. parte, Cap. II.)

Fig. 41. La *Venus de l'Esplugue* (Museo de Historia Natural, París) dista mucho de prefigurar los cánones de la belleza clásica o renacentista. (3a. parte, cap. II.)

Fig. 42. A través de los siglos se mantiene un consenso general al atribuir lo q
llamamos Belleza a la *Venus de Milo* (Museo del Louvre, París). Pero, esta Bel
73 ciu... en definitiva, una belleza adjetivada: clásica o clasicista. (

Fig. 43. El *Hermes* de Praxiteles (Museo de Olimpia) responde a la sed de belleza que domina en la Grecia clásica sin dejar espacio teórico —con la excepción de Aristóteles— ni práctico, a lo feo. (3a. parte, cap. II.)

Fig. 44. Con esta cabeza de *Afrodita de Gnido* puede ejemplificarse lo bello clásico. Así entendido, ¿ha desaparecido lo bello del escenario estético, o subsiste en él como un círculo de hierro del que no se logra salir? (3a. parte, cap. II.)

Fig. 45. *Las tres gracias* de Rubens (Museo del Prado, Madrid) encarna, con su apoteosis del cuerpo, un ideal barroco de belleza femenina que ya no es el que encarna la *Venus de Milo* de la Grecia clásica. (3a. parte, cap. II.)

Fig. 46. Lo bello no se da sólo en el arte occidental. También lo hallamos en las manifestaciones artísticas de otros pueblos y otras culturas no occidentales, como lo prueba esta figurilla de un caballo pastando del arte chino de la dinastía Tang (siglos VII-IX de nuestra era). (3a. parte, cap. II.)

Fig. 47. Bella figurilla de un caballo bailando (arte chino de la dinastía Tang). El movimiento y la expresión se conjugan en ella con la serenidad y el equilibrio. (3a. parte, cap. II.)

Fig. 48. Lo bello clásico y renacentista conoce la perturbación barroca que testimonia este cuadro de El Greco, *La Trinidad*, en el Museo del Prado, de Madrid. (3a. parte, cap. II.)

Fig. 49. La deslumbrante belleza de la modelo que aparece en *La falda blanca* de Balthus suscita comentarios que presuponen el concepto de lo bello clásico. (3a. parte, cap. II.)

Figs. 50 y 51. Lo bello también se hace presente en el cine. Así lo testimonian estas dos escenas del espléndido film de Serguei M. Eisenstein, *¡Que viva México!* Arriba: "Un melancólico, dilatado lamento: la despedida indígena al sol poniente" (del guión de Eisenstein). Abajo: "De acuerdo con la tradición, Sebastián tendrá que presentar a su novia con el propietario de la hacienda" (del mismo guión)

Fig. 52. A un avión en pleno vuelo, no construido prioritariamente con una finalidad estética, podemos atribuirle una belleza, que se conjuga con lo técnico. (3a. parte, cap. II.)

Fig. 53. Con Velázquez, como puede apreciarse en su cuadro, *El niño de Vallecas* (Museo del Prado, de Madrid), lo feo adquiere en el arte carta de ciudadanía estética.

Fig. 54. *El buey desollado*, de Rembrandt (Museo del Prado), representa un objeto ingrato, innoble que produce insatisfacción o disgusto al ser contemplado en la vida real. Pero, no es así como el espectador del cuadro reacciona ante la fealdad, no ya real, sino representada o creada. (3a. parte, cap. III.)

Figs. 55 y 56. Aunque es Velázquez quien abre en el siglo XVII de par en par las puertas a lo feo, casi dos siglos antes, en pleno imperio renacentista de la Belleza, Leonardo da Vinci reconoce que no sólo existe lo bello en los cuerpos, sino también lo feo. Arriba: *Expresión de un hombre gritando*, Museo del Louvre, París; abajo: *Dibujo*, Chaswort Museum, Londres. (3a. parte, cap. III.)

Fig. 57. La fealdad de estos rostros agusanados en la acuarela, *Mercado de la carne en Hamburgo* (1973), de José Luis Cuevas, entraña una denuncia y una crítica de la sociedad en la que impera la corrupción y la injusticia. (3a. parte, cap. III.)

el mito o la religión, imperios diversos que sólo se derrumbarán en los tiempos modernos. Esa ideología estética que justifica un comportamiento estético específico y autónomo, sólo surgirá y se desarrollará en esos tiempos para afirmarse sobre todo en el siglo XIX y en nuestro siglo, justificando precisamente la producción y el consumo de un objeto específico, estético (el artístico), digno de ser contemplado por su forma. Pero, aun dándose ya esta ideología de la autonomía y especificidad estéticas, se tratará durante los siglos XVIII, XIX y hasta ya entrado el siglo XX, de una ideología predominantemente clasicista o eurocéntrica. Esta ideología tenderá a presentar —con las correspondientes exclusiones— lo que, en definitiva es justificación y guía de un comportamiento estético particular —el estético occidental— como una práctica y un comportamiento estéticos universales. En suma, como demuestra la relación estética sujeta a esta ideología clasicista, eurocéntrica, el modo como el sujeto y el objeto entran en una situación estética, no puede abstraerse de la ideología que fija, en ella, su lugar y relación mutua. De ahí el error en que incurren tanto el subjetivismo como el objetivismo al separar los términos de la relación o asignarles en ella un lugar fijo.

El subjetivismo, en verdad, asigna al sujeto un lugar fijo, inmutable, al atribuirle una capacidad o sensibilidad estética que corresponde a su naturaleza humana. Tal es el sujeto para Kant. No se trata, ciertamente, de un sujeto empírico, individual, sino de un sujeto humano, universal, que posee un sentido especial, o especie de "sentido común" de la belleza o del gusto, que permite juzgar y estimar lo bello con una pretensión de universalidad. Se trata entonces de una capacidad humana universal, no compartida por los animales. Así pues, lo estético hay que buscarlo en cierto comportamiento del sujeto en el que "el sentimiento de una armonía en el juego de las facultades mentales, que no puede sino *sentirse*", constituye un elemento esencial (*Crítica del juicio*). El sujeto atribuye belleza a un objeto cuando éste es percibido desinteresadamente, sin una representación del fin y como un objeto que produce placer. Pero, aunque no se trata del sujeto empírico, personal, el acento se pone, como en todo subjetivismo, en la subjetividad, aunque entendida ésta en un sentido universal y, por tanto, antropológica. Así entendida, la fuente de lo estético está en el hombre, en una capacidad o sentido especial de la belleza, común a todo el género humano y ajena a todo contexto histórico-social concreto. Este "sentido estético" es, en definitiva, un atributo de la "naturaleza humana",

concebida ésta como una esencia permanente e inmutable a través de los avatares de la historia real.

Ahora bien, se puede tratar de rehuir ese antropologismo poniendo a la "naturaleza humana" en movimiento; es decir, presentándola configurada por y en la historia y en diferentes situaciones históricas. La dimensión antropológica de lo estético sólo podría darse historizada. Pero entonces perdería su universalidad como rasgo permanente de la "naturaleza humana", ya que si bien *sólo* se da en la historia, no siempre se ha dado históricamente. Como hemos tratado de mostrar a lo largo de nuestra exposición, lo estético como relación humana específica (entendida como producción de ciertos objetos, o como consumo o recepción de ellos) es algo que el hombre ha conquistado históricamente, es decir, en el curso de un largo y complejo proceso en su propia historia, y no un atributo de su "naturaleza" al margen de aquélla.

En verdad, aunque reconozcamos la existencia de un comportamiento estético intencional desde hace relativamente pocos siglos, y admitamos la existencia de una praxis estética no intencional desde hace treinta o cuarenta siglos, la "naturaleza humana" no tiene una dimensión estética en los centenares de miles de años que preceden a esa práctica estética no intencional. Y no la tiene aunque es cierto que la capacidad humana de producir materialmente, ésta sí inseparable del hombre desde que existe como tal, estaba engendrando las condiciones necesarias para que la creatividad humana, puesta ya de relieve en el trabajo, llegara a tener una dimensión estética. Por ello, al "carácter universal en sentido *antropológico* de la dimensión estética", o al "*principio antropológico* como base de una nueva Estética" hay que considerarlo —como dice José Jiménez (*Imágenes del hombre*)— en "el despliegue práctico de la propia experiencia estética (en el doble plano histórico y estructural)". Es decir, no puede hablarse en rigor de "naturaleza humana" y, por tanto, de lo estético como atributo de ella, sin tener presente su carácter histórico-social: histórico porque no hay —como pensaba Kant— un "sentido estético" común a los hombres de todos los tiempos, y social porque sólo socialmente se da la relación sujeto-objeto que llamamos estética.

Así pues, cuando afirmamos, frente a todo subjetivismo, que el sujeto posee en esa relación la capacidad de vincularse con el objeto, constituyendo con él una situación que hemos denominado estética, no nos referimos al sujeto universal, kantiano, que dada su naturaleza humana abstracta se ha vuelto de espaldas a la histo-

ria, a la sociedad y, por tanto, al despliegue concreto, real, de la experiencia estética. Nos referimos, en cambio, a un sujeto concreto, empírico, individual que, por serlo es también social; un sujeto estético que sólo es tal histórica y socialmente y que, a su vez, sólo histórica y socialmente despliega práctica, concretamente la capacidad humana conquistada.

La absolutización del papel del sujeto tiene, pues, como vemos, una doble faz: por un lado, se le aísla del objeto o se convierte a éste en proyección de una facultad suya y, por otro, se da a esta facultad una dimensión universal, antropológica, esencialista, fuera de la historia y de sus manifestaciones concretas. El objetivismo cae en una absolutización semejante, aunque de signo contrario: aísla al objeto del sujeto, o reduce el papel de éste —entendido en un sentido antropológico, abstracto— a un simple registro de lo ya dado estéticamente en el objeto en sí, sin que participe activamente en su constitución. Así se presenta, como hemos tenido ocasión de advertir, el objetivismo naturalista que identifica las propiedades estéticas con las naturales, físicas, existentes al margen del hombre. Y así se presenta igualmente el objetivismo formalista que, en las obras de arte, identifica las propiedades estéticas con las propiedades formales que, al ser concebidas sin el significado que les es inherente, se considera que se dan objetivamente, con independencia del sujeto que las percibe.

Ahora bien, el objeto sólo existe estéticamente, en un caso y en otro, en relación con, o *para* el hombre, entendido frente a toda recaída en una concepción especulativa o antropológica de su "naturaleza", como un ser social, histórico y, a la vez, concreto, individual. Y existe en dos planos que si bien se hallan vinculados entre sí, como lo están lo social y lo individual en el hombre real, deben ser distinguidos. Cierto es que el objeto estético sólo existe potencialmente mientras no se abre paso —con sus atisbos en la Antigüedad griega, sus descubrimientos en el Renacimiento y su afirmación en la época contemporánea— la ideología estética que admite la especificidad y autonomía relativa de la relación estética. En este sentido, sólo existe efectivamente al convertirse en realidad la posibilidad de ser reconocido estéticamente, no como un objeto en sí, sino como un objeto para el hombre que, en determinadas condiciones sociales e históricas, asume dicha ideología estética. Volvamos a nuestros ejemplos anteriores: la pintura rupestre, la pila bautismal y el monolito azteca, para ilustrar nuestras ideas. Como objetos estéticos no existen en absoluto, ni siquiera potencialmente, en las

épocas y sociedades respectivas, puesto que no existe la ideología estética que justifique y guíe el comportamiento propiamente estético con ellos. En pocas palabras, no existe la posibilidad de que las propiedades de esos objetos —naturales, físicas o artificiales, producidas por una actividad práctica, material, humana— se transformen efectivamente en propiedades estéticas. Sólo históricamente, de modo balbuciente en la Grecia antigua, con mayor firmeza en el Renacimiento, y con una conciencia estética más específica y autónoma en la época contemporánea, surge la posibilidad de esa transformación bajo la guía y la sanción de la ideología estética correspondiente. Sólo cuando esta ideología ha abierto el espacio de la especificidad y autonomía de lo estético, se crean las condiciones de posibilidad para que se produzcan los encuentros concretos, singulares, entre sujeto y objeto que hemos llamado situaciones estéticas.

Sólo en ellas los objetos dotados de ciertas cualidades, no cualquier objeto, adquieren una existencia estética efectiva. Mientras no entra en una situación estética concreta y, por ello, mientras no es percibido o contemplado, el objeto, aun poseyendo las cualidades o propiedades naturales, físicas o sensibles necesarias, sólo es estético potencialmente. Para que pueda realizar su esteticidad, o pasar de la que sólo es potencial a su realidad estética efectiva, se requiere la participación del sujeto. Sólo entonces el objeto despliega una forma sensible a la que le es inmanente un significado. Al percibirlo, el sujeto no inventa esa forma ni ese significado que tienen como premisa las cualidades objetivas que los hacen posibles, ya sean las naturales de lo estético natural —de un paisaje, por ejemplo—, ya sean las artificiales, creadas por el hombre cuando se trata, por ejemplo, de una obra de arte. Prescindiendo de ellas, no se realizaría la esteticidad del objeto (que es lo que no entiende el subjetivismo); pero, a su vez, prescindiendo de la intervención del sujeto, lo dado (en el paisaje natural) no alcanzaría un plano estético, o bien lo creado (en la obra de arte) no podría realizarse como tal (y esto es lo que, en un caso y otro, no entiende el objetivismo).

En conclusión, lo estético —como categoría general— caracteriza un tipo de objetos que por su forma sensible poseen un significado inmanente que determina, asimismo, el comportamiento del sujeto que capta, percibe o contempla esos objetos de acuerdo con su naturaleza sensible, formal y significativa. Pero lo estético sólo califica a uno y otro (sujeto y objeto) en la relación humana, histórica y social que hace posible su existencia estética, y en la situación concreta, singular, en que esa posibilidad se realiza efectivamente.

II. Las vicisitudes de la belleza

De lo estético como categoría general pasamos a las categorías estéticas particulares. No es casual que empecemos por la categoría de lo bello. Es la primera que encontramos en los lenguajes de los pueblos, y la primera también en la que se detiene el pensamiento estético occidental. En las lenguas más antiguas como la griega, y en las de las sociedades prehelénicas, "bello" aparece con un matiz peculiar en el interior de lo "bueno". Designa, asimismo, lo "bien fabricado" o "bien hecho". En *La Ilíada*, la palabra *kalós* designa lo bello referido a objetos producidos con arte, *tejné**, así como a personas humanas o divinas, animales y la naturaleza. En el poema homérico los objetos bellos, bien hechos —como las armas—, cumplen casi siempre una función utilitaria. La belleza del hombre se asocia a su belleza moral, aunque sin identificarse totalmente una y otra. Pero si la belleza de una persona no se desliga de sus cualidades morales, medidas éstas con una vara aristocrática, tampoco se desprende sin más de su apariencia sensible, física, como puede colegirse de los elogios homéricos a la belleza de Aquiles y Helena.

"Difícil cosa es lo bello" (Platón)

Con estas palabras Platón pone punto final a su diálogo *Hipias mayor*, después de haber sometido al escalpelo socrático varias definiciones de lo bello. Y, no obstante esa dificultad, o tal vez por ella, desde que los primeros filósofos griegos se ocupan de la belleza, allá por los siglos VII y VI antes de nuestra era, viendo en ella un atributo del mundo (*cosmos*), no han cesado los intentos de defi-

* "Arte" (*tejné*) conservará a lo largo de la Antigüedad griega el significado de producción hecha con habilidad, con destreza, conforme a ciertos principios o reglas, ya se trate de objetos utilitarios o de los objetos que hoy llamamos obras de arte. Por consiguiente, tanto los productos del trabajo de un carpintero o de un tejedor como los de la actividad de un pintor o un escultor formaban parte del mundo del arte (*tejné*).

nirla. Es decir, de encerrarla en un concepto o fijar sus límites conceptuales, que en eso estriba precisamente toda definición.

Desde que los pitagóricos encuentran en el mundo (*cosmos*), como un atributo suyo, lo que define a la belleza clásica (el orden, la proporción, la armonía), no se ha dejado de buscar en un principio supremo el atributo de lo bello. Y así proliferan, desde que se formula metafísicamente este o aquel principio, las definiciones metafísicas de la belleza, desde la Antigüedad griega hasta nuestros días. Tales son entre otras las que afirman que lo bello es: idea eterna, perfecta, inmutable, de la que participan temporal, imperfecta y diversamente las cosas empíricas bellas (Platón); resplandor de una luz inteligible en las cosas sensibles (Plotino); belleza de las formas que tienen su fuente en Dios y de las que provienen las bellezas de los cuerpos (San Agustín); resplandor del Sumo Bien en las cosas sensibles (Marsilio Ficino); reflejo de Dios (Miguel Ángel); manifestación sensible de la idea (Hegel). Y, acortando las distancias para llegar, desde la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento, hasta nuestra época, nos encontramos con definiciones de lo bello como las de Maritain (esplendor de la forma en lo sensible) y Heidegger (modo de estar presente la verdad como desvelamiento del ser).

Como podemos advertir fácilmente, en todas estas definiciones lo sustantivo es el principio supremo escogido: idea, Dios, forma, ser o verdad, y lo adjetivo las cosas sensibles, empíricas, que no son bellas de por sí ni tampoco por su relación con el hombre, sino como cualidades en las que se manifiesta, resplandece, refleja o se hace presente un principio supremo. La belleza, con independencia de los objetos reales, por un lado, y de la relación humana con ella, por otro, reina con un carácter absoluto sobre el tiempo y la historia, sobre los hombres y las cosas concretas.

Belleza sin metafísica

Otras definiciones de la belleza fijan su atención en las cosas bellas, ya sea en su realidad propia, o en su condición de objetos para un sujeto. De este modo, se liberan de las servidumbres metafísicas a un principio supremo. Así sucede con las definiciones que enumeraremos a continuación.

1. Benedetto Croce enuncia como nota distintiva de lo bello ser una "expresión afortunada". Ahora bien, es innegable que semejante "expresión afortunada" se encuentra también en obras de

arte en las que dominan otras categorías estéticas como las de lo trágico, lo cómico o lo sublime.

2. Algo análogo acontece cuando lo bello se encuentra (como lo encuentran, por ejemplo, Plejánov o Georg Lukács) en la unidad de contenido y forma. Pero esta unidad no es privativa de las obras artísticas o literarias que consideramos bellas. Así, un relato como *El proceso* de Franz Kafka tiene, en unidad indisoluble, la forma que corresponde al contenido. Ciertamente, sus personajes son abstractos, esquemáticos, despersonalizados, porque así son efectivamente en el mundo hueco, cosificado, deshumanizado en que se mueven y actúan. Sin embargo, esa unidad de contenido y forma no permite afirmar que la narración kafkiana sea bella.

3. Para W. T. Stace (*The Meaning of Beauty*), la belleza se da en la fusión de un contenido intelectual y un campo perceptual, gracias a la cual se revela un aspecto de la realidad. Pero semejante fusión, que puede admitirse, no es exclusiva de la experiencia estética de lo bello, ya que podría darse también en otro género de experiencias estéticas.

4. Esta amplitud o indistinción de lo bello en el seno de lo estético se presenta también cuando se le define atendiendo sobre todo a rasgos propios del contenido: lo bello es la vida (Chernishevsky), o lo característico (Goethe).

5. Lo bello como categoría particular se diluye igualmente cuando se le define como lo estéticamente valioso. Lo bello como valor estaría presente en todo fenómeno estético.

6. En esta excesiva extensión cae también la definición de lo bello como "inmanencia total del sentido a lo sensible" que sostiene Mikel Dufrenne. Su especificidad se pierde aquí a menos que se postule —cosa que no se hace— un grado o matiz distintivo de lo bello dentro de esa inmanencia propia de todo lo estético.

7. Max Bense define lo bello como "aquello en lo cual la obra de arte trasciende la realidad". Y a este modo de ser o plano ontológico lo llama asimismo "correalidad". Ahora bien, aunque puede admitirse —como lo hemos hecho en capítulos anteriores— que la obra de arte no puede reducirse a su condición sensible, material, ni tampoco prescindir de ella, este modo de ser que Bense llama "correalidad" sería propio de todo objeto estético y no sólo de los objetos bellos. Por tanto, al definir la belleza como "correalidad", en verdad se está definiendo lo estético y no propiamente lo bello como categoría particular. De ahí que la definición de Max Bense —de la belleza como modo de ser "correal", o "lo

positivamente estético"— sea infructuosa, por excesivamente general, cuando se trata de definir lo bello como categoría específica, particular.

8. La belleza de las cosas se ha pretendido definir como perfección, entendida ésta como adecuación plena a su idea o género, o como realización cabal del tipo o prototipo de aquéllas. De acuerdo con esta definición, que no puede ocultar su raigambre platónica, serían bellos por ejemplo el caballo o el perro que se adecuaran perfectamente a su idea o género. Pero, en este caso, habría que admitir que también lo serían seres —como el sapo, la lombriz o la cucaracha— que no obstante su perfección o adecuación plena a su género, difícilmente podría considerarse que son bellos.

9. A diferencia de las definiciones anteriores, que fijan sobre todo la atención en las cosas bellas, tenemos la que busca la belleza en la relación del objeto con el sujeto, o más exactamente, en el modo en que éste es afectado por aquél. Tal es la definición que hace hincapié en el placer como ingrediente distintivo de lo bello que, de esta manera, se identifica con el efecto que un objeto estético produce en un sujeto. Aunque este tipo de definición surge sobre todo —como ya vimos— con el subjetivismo estético en los tiempos modernos, tiene claros antecedentes en la Antigüedad griega y en la Edad Media. Ya en la Grecia clásica el mismo Platón, que construye el paradigma metafísico, idealista, de lo bello, lo caracteriza como ". . .lo que nos causa placer, no toda especie de placeres, sino los que provienen de la vista y el oído". Y entre los objetos que lo producen enumera los que "encantan nuestra mirada: hombres bellos, dibujos en colores, pinturas, esculturas, bellos sonidos, música en general. . ." Esta definición que Platón considera "una buena definición de lo bello", correrá con buena fortuna a lo largo de la historia del pensamiento estético. Santo Tomás dirá también en la Edad Media que bello es "lo que place a la vista". Y David Hume, en el siglo XVIII, pone en relación directa placer y belleza, y define a esta última como "poder especial de producir placer". Kant caracteriza esta relación más claramente al delimitar el tipo de placer y de objeto que están en juego. Se trata de un placer que, desde el ángulo del sujeto, se distingue del placer sensible, o basado en la sensación, ya que se asienta también en el juicio y la imaginación. Se trata, asimismo, de un placer desinteresado y no sólo individual, ya que se caracteriza por ser un placer universal, compartido por otros; aunque con la particularidad de que esa universalidad, siendo subjetiva, no se halla sometida a reglas. En cuanto al objeto, se trata del que por su *forma*, por

poseer una configuración adecuada, suscita placer al ser percibido. Ciertamente, aunque estas definiciones de lo bello como placer, que hemos ejemplificado con las teorías de Platón, Santo Tomás, Hume y Kant, subrayan el ingrediente placentero que, innegablemente, forma parte de la experiencia estética de lo bello, corre el riesgo de toda generalización excesiva, mientras no se especifique el matiz propio que adquiere el placer en esa experiencia estética particular. Pues si bien es cierto que todos los objeto estéticos —incluso los feos y trágicos como habremos de ver— producen cierto placer, no todos lo producen de la misma manera y con la misma intensidad.

Lo bello como categoría estética particular

Vemos, en conclusión, que si las definiciones metafísicas, especulativas, sólo conducen a poner lo bello a espaldas de los objetos estéticos reales y de la relación humana específica con ellos, los intentos de construir un concepto de belleza partiendo de las cosas bellas y de la relación humana correspondiente, llevan a un concepto tan amplio que lo bello se desvanece como categoría particular. En suma, sigue en pie la cuestión de formular —hasta donde sea posible— una definición de lo bello como categoría específica, que pueda convivir en el universo estético con otras categorías particulares, con las que se relacione sin confundirse con ellas, tales como lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo grotesco, lo siniestro, lo gracioso, etcétera. Ante las vías muertas de la vacua abstracción metafísica y de la desbordada generalización, veamos si es posible atribuir a lo bello un terreno estético propio, partiendo de objetos concretos, y especialmente de los productos artísticos que consideramos bellos.

De lo bello en el arte

Acabamos de decir "consideramos" bellos. Con esto presuponemos una relación en la que —como sujetos— nos hallamos presentes y en la que los objetos de esa relación exhiben su presencia. No se trata, pues, de lo bello para un espectador ideal, intemporal, sino para aquel que, como nosotros, se mueve en el marco estético (ideológico y práctico) de nuestro tiempo. Y aunque esos objetos se hayan producido en épocas pasadas, justamente las que registra y perio-

diza la historia del arte, se trata de objetos pretéritos por su origen con los que mantenemos una relación viva, no arqueológica; es decir, actual, en presente. Y ello es así cualesquiera que hayan sido las relaciones que mantenían con esos objetos los hombres de su tiempo. Es lo que tuvimos ocasión de ver ampliamente con los ejemplos de tres obras artísticas producidas en diferentes épocas y sociedades: la pintura rupestre prehistórica, la pila medieval de bautismo y la escultura azteca. De ahí que suscribamos el punto de vista del historiador contemporáneo del arte, S. C. Argan, cuando afirma que "la historia del arte es la única entre todas las historias especiales que se hace *en presencia de los hechos*. . ." (cursivas nuestras), idea que puntualiza certeramente al agregar: "Sea la que sea su antigüedad, la obra de arte aparece siempre como algo que sucede en el presente."

Aplicado todo esto a la categoría estética que nos interesa en este momento, hablar de objetos bellos es hablar de objetos que aparecen en el presente. O sea: los consideramos bellos en el marco de nuestra cultura occidental, de los valores estéticos que con ella asumimos, independientemente de lo que en este terreno registra la experiencia histórica. Es un hecho, que no puede dejar de reconocerse, que los espectadores (y el término no es muy exacto) de otros tiempos, otras culturas y sociedades no los consideraban bellos o, al menos, no los consideraban tales en el mismo sentido que hoy tienen para nosotros al contemplarlos.

Si atendemos, pues, a los objetos estéticos que llamamos obras de arte como productos específicos de una capacidad creadora que no se identifica con la habilidad o destreza (*tejné*) de la Antigüedad griega, y si dejamos a un lado su filiación histórica originaria y el modo como fueron acogidos y calificados (estéticamente o no), habrá que reconocer lo siguiente: que existen hoy, o que aparecen en presente para nosotros, un tipo de objetos a los que atribuimos esta cualidad, rasgo, modo de ser o de valer estético, que llamamos "belleza". Semejante atribución no la hacemos en un sentido vago por su amplitud ("la noche negra donde todos los gatos son pardos"), sino en un sentido preciso, aunque sólo sea el indispensable para no confundir lo bello con otras categorías estéticas particulares. Y, en este sentido propio, específico, atribuimos belleza a unos objetos, y no a otros. Y, en ese sentido que hace de la belleza una categoría estética particular, la atribuimos por ejemplo, en las artes plásticas, a las estatuas *El discóbolo* de Mirón, el *Hermes* de Praxíteles o la *Paulina Borghese* de Canova; a cuadros como *La Sagrada*

Familia y *La Madonna del alba*, de Rafael, *Amor sagrado y amor profano*, de Tiziano, *Fiesta en un parque*, de Watteau o *Las espigadoras*, de Millet. Y, en poesía, consideramos bello, por ejemplo, este fragmento de la égloga de Garcilaso de la Vega al virrey de Nápoles:

Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estáis mirando en ellas;
verde prado que aquí sembráis vuestras querellas;
yedra que por los árboles caminas
torciendo el paso por su verde seno
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.

Y deslumbrados nos quedamos por la belleza de este soneto de Miguel Hernández, de *El rayo que no cesa*:

Tu corazón, una naranja helada
con un dentro sin luz de dulce miera
y una porosa vista de oro: un fuera
venturas prometiendo a la mirada.

Mi corazón, una febril granada
de agrupado rubor y abierta cera,
que sus tiernos collares te ofreciera
con una obstinación enamorada.

¡Ay, qué acontecimiento de quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve!

Por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo
con la esperanza de que en él lo abreve.

Y belleza es lo que encontramos en tantos poemas en lengua española: de Góngora, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Carlos Pellicer, Juan Ramón Jiménez u Octavio Paz. Y, en cuanto a la música, ¿qué

oyente contemporáneo negará su belleza a composiciones como *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi; los *Conciertos de Brandeburgo*, de Juan Sebastián Bach; las sinfonías *Júpiter* y *Praga*, de Mozart; la *Sinfonía inconclusa* de Schubert; el *Cuarteto para cuerdas* y el *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy; la *Rapsodia española* o el *Concierto para la mano izquierda*, de Ravel; la *Sinfonía clásica*, de Prokofiev, o *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla? Y si reparamos en la arquitectura, muchos son los edificios y construcciones diversas que, desde la Antigüedad hasta nuestros días, nos cautivan por su belleza, tales como: el *Partenón* griego; el *Pórtico de la Gloria*, de la catedral de Santiago de Compostela; la plaza de San Marcos en Venecia; el batisterio de Florencia; la Alhambra de Granada; la Giralda, de Sevilla; la fachada de la Universidad de Salamanca, la catedral y la capilla del Rosario, de Puebla. Y belleza hallamos también en la Plaza de las Tres Culturas (Tlatelolco, México, D.F.), en la que la belleza se reparte o se conjuga en monumentos o edificios de tres culturas o sociedades diversas (prehispánica, colonial y contemporánea). Y si fijamos la atención en un arte como el cine, —nacido propiamente en nuestro siglo y tan tributario de exigencias técnicas e industriales—, la belleza no deja de estar presente en films como: *¡Que viva México!*, de Eisenstein; *Amarcord*, de Fellini; *María Candelaria*, del Indio Fernández; *El sacrificio*, de Tarkovsky; *El último emperador*, de Bertolucci o *Sueños*, de Kurosawa.

Nos hemos referido hasta ahora a lo bello en el arte, pero ciertamente no sólo lo encontramos en él, sino también en otras esferas del universo estético: la naturaleza, la artesanía, la industria y la vida cotidiana. Ciertas categorías estéticas pueden faltar en esas esferas: la naturaleza no es trágica ni cómica, y en la artesanía o en la industria difícilmente podíamos hablar de lo sublime. Pero en todas ellas (ya se trate de una realidad natural: un paisaje, una flor, un árbol; o un ser animal: un pájaro o un tigre; o una realidad artificial producida por el hombre: la artesanía, la industria o la técnica) cabe hablar de belleza, o de fealdad, cuando esas realidades adquieren una dimensión estética.

De la presencia de lo bello, sobre todo en los productos de la práctica artística, podemos desprender estas dos conclusiones:

Primera. Que atribuimos belleza a ciertos objetos estéticos, que hemos ejemplificado con las obras artísticas citadas, y no a todos. Ciertamente, no la atribuimos a un cuadro de Goya como *Saturno devorando a sus hijos* o a sus pinturas negras. Tampoco la atribui-

namos a una litografía como *El grito*, de Edvard Munch, o a un fresco de José Luis Cuevas. Pero tampoco lo haríamos después de leer este impresionante poema de César Vallejo, de *España, aparta de mí este cáliz*:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "¡No mueras: te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
"¡No me dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: "¡Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!"

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: "¡Quédate hermano!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon: les vio el cadáver triste, emocionado:
"incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre: echóse a andar".

Segunda. Que, en consecuencia, junto a las categorías que cubren el territorio estético que escapa a la belleza, necesitamos disponer de una categoría específica que permita distinguir estéticamente, en sus creaciones, a un Rafael de un Goya, a un Ingres de un Munch, a un Garcilaso de un César Vallejo, a un Carlos Pellicer de un Jaime Sabines, a un Thomas Mann de un Kafka, a un Debussy de un Schönberg, a un Bertolucci de un Buñuel. Y esa categoría es precisamente la de lo bello.

Ahora bien, tratar de definir la belleza como categoría particular significa nada menos que buscar una definición real, entendiendo por ésta la que incluye ciertos rasgos constantes, necesarios o esenciales (ya sea que se busquen en la estructura formal o en la totalidad concreta) de ciertos objetos bellos reales, o efectivamente existentes. Pero la empresa es verdaderamente problemática, difícil. Ciertamente, cabe preguntarse: ¿se puede descubrir en las obras que consideramos bellas ciertos rasgos que, por su presencia efectiva en ellas, permitan construir una definición real, concreta, de lo bello?

Hacia una definición real de lo bello

Fueron los pitagóricos en la Antigüedad griega los primeros en subrayar el orden y la proporción como rasgos de la belleza. Pero es Platón quien desarrolla esta formulación al poner, en su diálogo *Gorgias*, el orden y la armonía entre los requerimientos de lo bello; y estos rasgos los precisa aún más al establecer, en el *Filebo*, que la línea recta y el círculo, así como las figuras formadas con ellos, son bellos. Aristóteles, en su *Metafísica*, atendiendo sobre todo a las cosas reales, subraya como rasgos de su belleza el orden, la simetría o proporción de las partes entre sí, así como la limitación o proporción extrínseca, del conjunto. Y a estos rasgos añade en su *Poética* un cuarto elemento: el tamaño o magnitud. Con las aportaciones fundamentales de Platón y Aristóteles, tenemos los pilares de la teoría general de lo bello a la que se atendrán —con sus rasgos de orden, medida y proporción— la estética cristiana (San Agustín) y la estética medieval (Alberto Magno, Santo Tomás).

En el Renacimiento se deja atrás la práctica artística medieval en la que los productos se consideran bellos por servir a Dios. Ahora se piensa que son bellos de un modo esencial y constitutivo. El artista deja de ser el artesano que produce bellamente artefactos y se convierte en el creador de obras bellas, o como se las conoce modernamente "obras de arte". Los artistas aspiran a crear objetos que tengan la cualidad de lo bello que hallan en la naturaleza. Y cuando se encuentran con una realidad que de por sí no es bella, procuran embellecerla al representarla, aunque esto signifique desrealizarla o idealizarla.

Ahora bien, cuando los tratadistas del Renacimiento tratan de definir la belleza que gran parte de ellos han producido artísticamente, se mueven teóricamente en el marco de las definiciones clásicas. Y así para Leon Bautista Alberti, teórico de la arquitectura y él mismo arquitecto, la belleza es una concordancia "de las partes de un conjunto, de tal manera que nada se puede agregar, quitar o cambiar sin hacerlo menos agradable" (*L'Architettura. De re edificatoria*). Y complementa su definición con esta otra: "La belleza es una especie de armonía y de acuerdo entre todas las partes, que constituyen un todo construido según un número fijo, cierta relación, cierto orden, tales como lo exige el principio de simetría que es la ley más elevada y más perfecta de la naturaleza." Tenemos, pues, como rasgos de la belleza que el artista debe plasmar en sus

obras, los mismos que hemos encontrado en las teorías de Platón y Aristóteles y en el arte clásico, a saber: la armonía o concordancia de las partes, la proporción y la simetría.

Leonardo se atiene también al criterio clásico de la proporcionalidad como fundamento racional de la belleza; pero en tanto que Alberti trata de fijar un canon aplicable a todas las figuras humanas, él tiene presente la variedad que, en las proporciones de dichas figuras, despliega la naturaleza.

Y Lomazzo, un pensador no muy renombrado hoy, pero muy importante en su época, remacha el punto en su tratado *El templo de la pintura*: "Todo lo que nos agrada tiene su fundamento en el orden de las proporciones que consiste en la medida de las partes." Lo bello se presenta, pues, vinculado a cierta ordenación o proporción de las partes de un conjunto. En consecuencia, se descubre en cierto esquema formal que incluye, junto a la proporcionalidad, la armonía, la simetría, la unidad de la variedad. Y, con esta idea o canon ideal, el artista ve la naturaleza y el cuerpo humano. O como dice el pintor Rafael en una carta a Baltasar de Castiglione: "Para pintar una belleza, necesito ver muchas bellezas; pero, puesto que las mujeres bellas son muy raras, utilizo cierta idea que me viene a la mente." De donde resulta, muy neoplatónicamente, que los artistas del Renacimiento —Rafael, Leonardo e incluso Miguel Angel—, adecúan su representación de la naturaleza o del hombre a una idea de lo bello que corresponde en lo esencial a sus componentes clásicos.

En verdad, la belleza fundada en el orden, la proporción y la simetría, es la que se tiene por tal desde la antigua Grecia. Y esa es, asimismo, la belleza que proclaman los tratadistas renacentistas y la que aspiran a plasmar en sus obras, embelleciendo o idealizando la realidad, los grandes pintores italianos. Ciertamente, no podemos dejar de señalar que, en contraste con este culto renacentista a la belleza, ya en el siglo XVII un pintor español, Diego de Velázquez, después de haber rendido en Italia su tributo a esta idea de lo bello (por ejemplo, en *La fragua de Vulcano*), al representar la realidad de la corte española —con su cauda de reyes, príncipes, duques, bufones y enanos— ya no se siente súbdito de un reino de la belleza que para él no existe ni siquiera en el palacio doblemente real.

Sin embargo, el reinado de lo bello aunque habrá de conocer las perturbaciones manieristas de un Bernini, las naturalistas de Caravaggio y las barrocas de El Greco, Rembrandt y Velázquez, se prolongará aún en la práctica del siglo XVIII: con David en la pintura; Mo-

zart en la música, y Corneille y Racine en la literatura, hasta que el romanticismo pone en primer plano la expresividad, la emoción, la imaginación, que estaban ausentes en la belleza clásica. Pero, en la teoría, lo bello clásico no se dejará desplazar fácilmente. El pensamiento estético moderno —de Winckelman a Hegel, e incluso hasta Marx en el siglo XIX— seguirá girando en torno al eje categorial de lo bello clásico; paradigma insuperable para Winckelman. "No podemos concebir nada más bello", sentenciará Hegel en un tono a la vez entusiasta y lapidario; y Marx no podrá ocultar una vena clasicista y eurocéntrica en su pensamiento, al plantearse el problema del secreto de la superioridad del arte griego, un arte que conserva para él "la importancia de la norma y del modelo inaccesible".

El círculo de hierro de lo bello clásico

La teoría de lo bello como lo bello clásico, con sus principios de armonía, proporción, simetría y medida, ha dominado en la historia del pensamiento estético —con un dominio incompartido— durante veintidós siglos. Su eclipse en la práctica, y con mayor renuencia en la teoría, comienza en el siglo XIX. Pero ¿acaso tenemos otra idea de lo bello, una idea que pueda apoyarse en ciertos rasgos específicos —distintos de los que constituían lo bello clásico—, cuando artistas, estetas o críticos emplean el término "belleza"?

A más de veinte siglos de la estética clásica y a cinco de la renacentista, y después de haber conocido una y otra el vendaval artístico del romanticismo y el huracán de las revoluciones artísticas del siglo XIX y del presente y moribundo siglo, cabe preguntarse ¿qué queda del concepto clásico de belleza? Digamos, sin rodeos, que no obstante los ataques de que ha sido objeto, lo bello no ha desaparecido del escenario estético y que incluso subsiste —aunque no se reconozca explícitamente— con cierto trasfondo clásico o clasicista. Y así, cuando un filósofo contemporáneo, Eugenio Trías, lo pone en relación con la categoría que da título a su libro (*Lo bello y lo siniestro*), parte —como un supuesto— de lo bello con las notas distintivas conocidas, ya que como él reconoce: "Prevalece la presuposición, desde la antigüedad greco-romana, de que lo bello implica armonía y justa proporción." Ciertamente el problema que se plantea Trías es el de la articulación de lo bello y lo siniestro; pero para él lo bello, de lo cual lo siniestro es "condición y límite", es justamente lo armónico, proporcionado, aunque se trate de "un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos". Pero veamos el mismo

supuesto en el ejemplo de un crítico actual, Juan García Ponce, que es a la vez un fino catador de las más audaces aventuras artísticas de nuestro tiempo. Al escribir sobre un pintor de nuestros días, Balthus, recurre en más de una ocasión al término "belleza" y sus derivados. Habla así de la "belleza y clásica serenidad de sus paisajes"; de la "apacible belleza" de la escena de la pintura *Los bellos días*; de "la bellísima niña" del centro del cuadro; de la "deslumbrante belleza" de la modelo que aparece en *La falda blanca* y, finalmente, aludiendo a diferentes obras, habla de la realidad que "puede envolvernos a través de la belleza", y de "la posibilidad de una contemplación tierna y equilibrada" (*Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*). Ciertamente, en este texto sobre el pintor inglés se habla de belleza, aunque no se dice explícitamente de qué belleza se trata. Pero basta prestar atención a lo que de ella se apunta (su "clásica serenidad", su tonalidad "apacible"), así como el carácter de la contemplación "tierna y equilibrada" que suscita para que podamos afirmar que, como en el caso de Trías, se está presuponiendo, con sus notas distintivas de armonía, equilibrio y proporción, la belleza clásica.

Mucho se habla de belleza sin que se precisen los rasgos que permitan configurarla como una categoría específica, particular. Pero tras la imprecisión y la ambigüedad, lo que encontramos con frecuencia —más como supuesto que como tesis explícita— es la estructura formal de un objeto armónico, proporcionado, equilibrado, que provoca cierta contemplación serena. Pero éste es justamente el concepto de lo bello que desde la Antigüedad griega pasa al Renacimiento y que, en la época moderna, hará suyo Kant. Lo bello desde entonces se concebirá, o se supondrá, en su doble vertiente objetiva y subjetiva, como un objeto que por su forma —es decir, como objeto armónico, proporcionado o equilibrado— al ser percibido produce placer.

¿Se ha avanzado mucho con posterioridad en la definición de lo bello? Si es así ¿con qué se ha enriquecido el concepto clásico? Y si no lo es ¿qué destino debe reservarse a este concepto tomando en cuenta no sólo el despliegue de la teoría, sino también el de la práctica artística que desde el siglo pasado ha roto abiertamente con la que engendró y alimentó la teoría general de la belleza clásica, renacentista o clasicista? Esto debe ser subrayado una y otra vez: la teoría clásica de lo bello es inseparable de una práctica artística históricamente determinada: la del arte clásico. Y por ello viene como anillo al dedo a todas las manifestaciones artísticas occiden-

tales de inspiración clasicista que se han ido dando posteriormente, sin contar con la ideología estética o "sentido común estético" que, desde el Renacimiento, sobrevive en nuestros días en la conciencia del hombre común y corriente.

El que la categoría de lo bello clásico se vincule con una experiencia histórica, tanto en su génesis como en su desarrollo, lejos de ser inquietante es saludable ya que, por esa vinculación concreta, podemos comprender también sus límites y librarnos así de la especulación y de las vacuas abstracciones de las estéticas tradicionales que saltan por encima del tiempo, de la historia y de la propia práctica. Lo concreto, a saber la historia real de la práctica artística, se convierte en la prueba de fuego que esas estéticas especulativas no pueden resistir.

Pero la práctica inspirada por el ideal de la belleza clásica, o producción de arte bello, no cubre toda la historia del arte. Y si en ella reinan Fidias y Policleto, Rafael y Leonardo, David e Ingres, Vivaldi y Mozart, Garcilaso y Ruben Darío, son muchos los que como El Bosco y Caravaggio, Velázquez y Goya, Picasso y Orozco, Vallejo y Neruda, no caben en sus aguas serenas y equilibradas. Lo cual significa que el arte no puede reducirse al "arte bello" y, menos aún, si éste se entiende en un sentido clásico o clasicista. Ahora bien, si no queremos hacer semejantes reducciones y se reconoce la existencia de obras que no encajan en el esquema formal de cierta práctica artística, de la que se ha alimentado determinada definición de lo bello, sólo queda como alternativa abandonar de una buena vez este concepto, o forjarlo de nuevo con materiales conceptuales exigidos por cierta práctica.

Más allá de lo bello clásico

Estas exigencias vienen de la historia real. En ella advertimos que, en determinados periodos —el barroco, el manierismo— los artistas se rebelan contra lo bello clásico sin dejar de producir belleza. Así, por ejemplo, sería difícil negarla a un cuadro del Parmiagianino, *La virgen del cuello largo*, aunque con sus formas antinaturales y alargadas viola el esquema formal de las proporciones clásicas. Tampoco podríamos negar su presencia en un cuadro como *El descubrimiento del cuerpo de San Marcos*, en el que Tintoretto muestra un contraste de luces y sombras, unas formas ampulosas, o un "inacabado" que lo alejan de la claridad, suavidad y mesura de lo bello clásico. Y lo que decimos del arte (manierista y barroco) que vive todavía bajo la presión o en las cercanías del imperio clá-

sico de lo bello, cabe decirlo de un arte que, como el romántico, se abre a la emoción, al entusiasmo, a lo extraño y misterioso. La belleza aquí, por su expresividad, no puede ser la del equilibrio, la proporción y la armonía entre las partes. Y no por esto ciertas obras dejarán de considerarse bellas, como las considera Eugene Delacroix, el pintor romántico por excelencia; sólo que la belleza no estribará en su ajuste a un esquema formal como el clásico, sino —como dice el pintor— en expresar "la pura imaginación del artista". Belleza, pues, ante todo expresiva, o belleza producida al dar a la expresión cierta forma que, lejos de contenerla, permite que se manifieste. Pero esta belleza, que no se deja reducir al esquema formal clásico, se encuentra también en los espacios abiertos por las revoluciones artísticas de finales del siglo pasado y primeras décadas del presente. ¿Es que no hallamos belleza en ciertas obras pictóricas de Renoir, Gauguin, Modigliani, Picasso, Matisse, Diego Rivera o Balthus; de Debussy y Prokofiev, en la música; de Rafael Alberti, Carlos Pellicer, Juan Ramón Jiménez u Octavio Paz, en la poesía? Todos los ejemplos anteriores corresponden, ciertamente, a distintas épocas del arte occidental. Pero también podríamos aducirlos con manifestaciones artísticas de otros pueblos y otras culturas no occidentales. En verdad, ¿no son bellas las figurillas de caballos del arte chino *T'ang* o los frisos mayas de Uxmal?

En suma, a la vista de todos estos ejemplos, es difícil sostener que sólo cierta estructura formal sea la adecuada a la belleza. Por otro lado, cuando se trata de lo bello clásico no se puede entender que se trata de una estructura que por su forma es bella en sí misma, como si fuera un recipiente que pudiera llenarse con cualquier significación. Ya hemos subrayado que la forma es siempre significativa, y que por tanto, la armonía, el orden o la disposición proporcionada, equilibrada entre las partes, no puede dejar de tener un significado. Y así vemos que el esquema formal de la Antigüedad griega se encarna en el *Partenón*, que es un templo a escala humana, o más exactamente a escala de dioses antropomorfizados: un templo que no pretende abrumar al hombre, aplastarlo o sobrecogerlo con una carga sobrenatural. Es el templo que corresponde a una religión en la que las relaciones humanas con los dioses se han vuelto claras, armónicas, trasparentes y felices. No hay lugar en ellas para lo confuso, lo complejo, lo misterioso o lo siniestro. Y de ahí que en la inequívoca expresión de ese mundo humano que es el *Partenón*, predominen la armonía, la proporción, la medida, los efectos nítidos, y que se excluya, en consecuencia, lo desmedi-

do, lo recargado y violento. El arte griego no busca una estructura formal bella en sí misma, sino la adecuada a una visión lúcida y clara de las cosas: una relación armónica y transparente del hombre con el mundo y con sus dioses. Las mismas razones que explican el ideal clásico de la belleza, o sea la necesidad de adecuar cierta estructura formal y determinada visión del hombre o de sus dioses —o dicho más lapidariamente, de integrar forma y significado en lo sensible—, explican también la diversidad y variabilidad de lo bello en un mundo humano, histórico y cambiante por naturaleza.

Si hay una visión de la realidad en la que se muestra claramente esa diversidad y variabilidad, es la del cuerpo humano como objeto estético. Que el desnudo entre en el arte para encarnar la belleza, es un acontecimiento histórico, como lo es también su atribución a cierta configuración del cuerpo y no a otra. En la Grecia clásica, y en Occidente en la medida en que sobrevive su ideal de belleza femenina, la Venus de Milo encarna ese ideal. En la Edad Media no gusta esa Venus clásica, a la que llega a calificarse incluso de diablesa y gusta, en cambio, una belleza femenina tan alejada de ella como la representada en los iconos bizantinos. En el Renacimiento, se reivindica la apariencia sensible, el cuerpo desnudo, aunque espiritualizado. Pero el apogeo de lo corpóreo está en el ideal de belleza femenina que, en el barroco, encarnan las mujeres robustas y frondosas de *Las tres gracias* de Rubens. Vemos, pues, que cambian los ideales de belleza y con ellos, en unidad indisoluble, ciertos esquemas formales y el significado vital inherente a ellos. Estos cambios históricos de lo que, en una época o sociedad dada, se tiene por bello, no son por supuesto casuales. Tienen que ver con los cambios que se operan en el conjunto de ideas, valores o actitudes en esa época o sociedad; es decir, en la ideología con la que los hombres toman conciencia, ciertamente interesada, de la realidad en que viven y de las relaciones que en ella contraen entre sí.

Conclusión ante la dificultad de lo bello

De todo lo anterior se desprende que no hay lo bello ideal, como una esencia inmutable, a través de sus configuraciones concretas, sino lo bello que se da históricamente. De ahí que la pregunta misma de *¿qué es lo bello?*, sea capciosa ya que apunta a una respuesta esencialista o a una definición especulativa, abstracta. No existe, ciertamente, lo bello en sí ni al margen de su relación con el hombre, sino

en unas condiciones históricas, sociales y culturales dadas. Ya hemos reiterado, una y otra vez, que la pintura rupestre de Altamira o el crucifijo del creyente medieval, sólo son bellos o comienzan a ser así considerados, en determinadas condiciones históricas. Sólo en ellas, y desde ellas, se les atribuye la belleza que en otros tiempos no se les atribuía.

Ahora bien, tampoco la pregunta *¿qué cosa es bella?*, pregunta con la que al parecer se baja del cielo especulativo a la tierra, nos encamina a una respuesta adecuada. Ciertamente, se puede responder señalando que esto —un cuadro, una escultura o una sinfonía—, como objetos concretos, singulares, empíricos, son bellos. Y se puede intentar explicar que lo son justamente porque poseen ciertos atributos comunes. Al atribuir a lo bello estos atributos se ha partido, es verdad, de ciertas características comunes, pero al desprender éstas de los objetos concretos, singulares y de la forma concreta, singular, en que se dan, se ha caído en un nuevo esencialismo. El empirismo atiende a lo singular; pero al transformarlo en general, a su vez, desemboca también en el esencialismo. De este modo una doble vía, la especulativa y la empírica, conducen a un mismo resultado: impedir que el concepto de lo bello se ajuste al movimiento histórico, real, de sus formas particulares o manifestaciones concretas.

¿Puede definirse lo bello eludiendo el Escila y Caribdis que hace de él una esencia inmutable, al margen de la historia real, o una manifestación concreta, particular, que se eleva a lo universal situándose así también fuera de esa historia? La pregunta está pidiendo una respuesta en donde la definición de lo bello sea universalizable sin ser abstracta, esencialista, y que a su vez atienda a lo concreto sin tomar una de sus formas —por ejemplo, lo bello clásico— como universal. A mi modo de ver, la respuesta que puede darse —la que puede esquivar los dos escollos señalados— justamente por su extensión, por su universalidad, ha de ser forzosamente pobre. Y la respuesta es ésta: llamaremos bello a un objeto que por su estructura formal, gracias a la cual se inscribe en ella cierto significado, produce un placer equilibrado o goce armonioso. Ahora bien, como cierto placer o goce acompaña siempre a toda experiencia estética, y no sólo a la de lo bello, nuestra respuesta no hace sino introducir el matiz de una mayor serenidad o un mayor equilibrio emocional en el efecto placentero o contemplación gozosa de todo lo estético. Es indudable que una estructura formal, una apariencia sensible del objeto en el que dominen los contrastes violentos, no contribuirán a

producir ese placer contenido, equilibrado. Pero esto no significa que sólo un objeto armónico —en el sentido clásico— pueda producirlo.

Al caracterizar lo bello no podemos ir más allá sin tropezar con los obstáculos señalados: la vacua abstracción de las estéticas metafísicas, que sacrifican lo concreto a lo abstracto, o la falsa concreción de las estéticas clasicistas que elevan lo concreto —lo bello clásico de una fase histórica determinada del arte— a la condición de lo bello universal. Ciertamente con esto no se llega muy lejos, pero el intento de ir más allá puede llevarnos a una definición que se vuelva de espaldas a la historia y la realidad. Tenía razón el viejo Platón: "Lo bello es difícil"; pero no nos librará de esta dificultad el esencialismo en que nos arrojan tanto la especulación como el empirismo.

III. Las aventuras de lo feo

Al abordar la categoría estética de lo feo, la primera cuestión que se nos plantea es precisamente la de justificar su carácter estético. Cualquiera que sea el contenido que le atribuyamos, puede preguntarse: ¿cabe lo feo dentro de lo estético?; o más bien, ¿sería lo indiferente estéticamente, o la antítesis de lo bello, en cuyo caso podría pensarse que queda fuera del universo y el comportamiento estéticos? Pero, para responder a estas cuestiones, hay que plantearse también estas otras: ¿qué tipo de objetos son esos que en determinadas condiciones se consideran feos, y qué características asumen al mostrarse como tales? Y, ¿en qué sentido la experiencia que vive el sujeto al entrar en relación con ellos puede calificarse propiamente de estética? Sólo la respuesta a este conjunto de cuestiones nos permitirá adentrarnos en el territorio de lo feo y perfilar sus rasgos como categoría estética.

Lo feo y las relaciones del hombre con el mundo

Al tratar de esclarecer el lugar estético de lo feo y la experiencia peculiar que vive el sujeto en la relación concreta, singular, con él —que hemos llamado situación estética—, veamos en primer lugar, con referencia a la categoría que ahora nos interesa, las relaciones básicas del hombre con el mundo. Esto nos permitirá reconocer que, no en cualquiera de esas relaciones atribuimos fealdad al objeto que, en ella, suscita la experiencia correspondiente. Empecemos por la relación teórico-cognoscitiva. Es evidente que no atribuimos fealdad al objeto real de nuestro conocimiento, ni tampoco al objeto teórico (concepto, ley o hipótesis) que construimos para producir ese conocimiento. Al científico en cuanto tal no le interesa la belleza o fealdad del objeto o fenómeno que pretende explicar (para el botánico no existe la rosa "bella" o el matorral "feo", que existen, en cambio, para el contemplador o el poeta). Y lo mismo cabe de-

cir de las proposiciones con las que articula la teoría necesaria para conocer su objeto. Lo que busca con su práctica teórica es la verdad, y lo que trata de descartar es justamente lo contrario: el error o la falsedad. Al ser enunciada una proposición o exponerse determinada teoría, puede hablarse con respecto a la forma en que se enuncia o expone una u otra, de su belleza o fealdad. Ciertamente, ésta o aquélla pueden darse en el texto científico, pero este ingrediente estético de por sí no añade ni quita nada a su valor cognoscitivo. No es verdadera una teoría por ser bella ni, al revés, es falsa porque sea fea. Esto nos hace recordar que hay autores —como Ortega y Gasset en sus textos filosóficos, o como Octavio Paz en sus ensayos políticos— cuyas proposiciones, convertidas en metáforas, tienen más valor estético que teórico, y que, por tanto, seducen más por su belleza que por su verdad. Digamos de paso que fue justamente esta capacidad de seducción, la que llevó a Platón a expulsar a los poetas de su república ideal.

Vemos, pues, que lo feo no cabe, o al menos no necesariamente, en la relación teórico-cognoscitiva con el objeto real ni en el objeto teórico que se construye en ella para conocerlo. Tampoco puede admitirse esta identificación si lo feo se entiende en un sentido distinto al que tiene en esa relación; o sea, entendido como lo inauténtico que oculta el verdadero origen y la naturaleza del objeto. Así, en el arte una obra es falsa cuando, como producto de una falsificación, oculta su origen, su verdadero productor, y aparece dotada de las mismas cualidades de otro producto al que ella falsifica. Pero de este doble ocultamiento —de su origen y su naturaleza, ya que ésta, lejos de ser la original, es prestada o copiada— no se deduce que la obra falsa, o falsificada, sea forzosamente fea.

De modo análogo, en las relaciones entre los hombres regidas por los principios o valores morales de lo "bueno" y lo "malo", lo feo no puede confundirse con el polo negativo de esas relaciones. Cierto es que la Estética tradicional, particularmente la griega (con Sócrates y Platón), combina lo bello y lo bueno (doctrina de la *kalokagathia*) en un sentido ético, y que esa combinación se convierte en Grecia en un ideal de vida. La palabra latina *bellum* (bello), con la que en el Renacimiento se sustituye a lo que los romanos llamaron *pulcrum* y los griegos *kalon*, se origina según Tatarkiewicz (*Historia de seis ideas*) "en *bonum*, vía el diminituvo *bonellum* [que] fue abreviado a *bellum*". Ahora bien, la identificación de lo bueno con lo bello y, a su vez, de lo malo con lo feo, sólo puede hacerse a condición de ignorar la naturaleza propia, estética y moral, de los

términos contrapuestos. Pero es indudable que históricamente, y no sólo en la Antigüedad griega, lo feo se ha asociado frecuentemente con el mal y lo bello con el bien en sentido moral. Por ello, en los relatos y leyendas del pasado así como en las historias de amor del cine y la televisión en nuestros días, los personajes positivos son bellos, y los malvados (los "malos" como se les conoce) son feos. Por la misma razón, en los cuentos infantiles, de hadas, ya es consabido que las princesas que hacen el bien o sufren el mal, son bellas, en tanto que las brujas, que encarnan la maldad, son siempre feas.

Finalmente, en la relación práctico-utilitaria, regida por los valores opuestos de lo útil y lo inútil, de lo eficiente y lo ineficiente, no se puede atribuir sin más —como ha pretendido en nuestra época cierta estética utilitaria o funcionalista—, una dimensión estética positiva o negativa a uno u otro par. Ciertamente, aunque en nuestro tiempo se ha logrado conjugar, con el diseño industrial, utilidad y belleza, esto no permite concluir que un objeto útil, eficiente, sea forzosamente bello por su apariencia sensible. Sin dejar de ser eficientes o funcionales, los primeros automóviles que salían de las fábricas eran verdaderamente feos. Y asimismo, un objeto inútil que ya no funciona, como los relojes de Pedro el Grande que forman parte de la deslumbrante colección que se exhibe en los sótanos del Kremlin, no deja de ser bello.

La dimensión estética de lo feo

Vemos, pues, que lo feo tiene una dimensión estética que no se identifica con otras dimensiones o valores negativos (lo falso, lo malo, lo inútil, lo ineficiente) con los que suele asociársele por su negatividad. Calificar de feo un ser real (un auto desvencijado o un sapo) no significa negarlo estéticamente. Lo feo se da en un objeto que por su forma es percibido estéticamente, aunque se note —sobre todo cuando se trata de objetos reales— la ausencia o negación de la belleza. Pero, como sucede con otras cualidades estéticas, aunque se trate de la experiencia singular que vive un sujeto en determinada situación estética, lo feo sólo se da históricamente y, con el fluir histórico, cambia su contenido. No siempre lo que se ha considerado feo en una época sobrevive como tal en otras. Difícil sería encontrar hoy, por ejemplo, un visitante de Santiago de Compostela (España) que no quede cautivado por la belleza de esta ciudad medieval, al contemplar sus plazas de la Quintana y del Obradoi-

ro, las fachadas de la Plaza de la Azabachería y del Hostal de los Reyes Católicos, así como su catedral y, especialmente en ella, su Pórtico de la Gloria. Y sin embargo, un humanista del Renacimiento, Cosme de Médicis, después de visitarla y pasear su mirada por sus más bellas expresiones arquitectónicas, urbanas y escultóricas, describe la ciudad y la califica de "fea".

Ahora bien, cualquiera que sea el contenido que históricamente se vierta en esta categoría, lo que ahora nos interesa subrayar es que con ella se reconoce en ciertos objetos una dimensión específica que reclama su percepción estética. Lo feo, en consecuencia, no es sinónimo de no-estético, o de indiferente (o *anestético*) desde el punto de vista estético, como lo es —de acuerdo con lo que antes hemos señalado— en las relaciones teórico-cognoscitiva, moral o práctico-utilitaria. Lo feo se da en la esfera de lo sensible (de la *aisthesis*) y no en un estado de *anestesia* (en el sentido originario de carente de sensibilidad). Como todo lo estético, se da en un objeto concreto-sensible y en la experiencia de un sujeto al percibirlo sensiblemente. Por todo lo anterior, se justifica que nos ocupemos de lo feo como una de las categorías estéticas.

Lo feo en la realidad

Ancho es el territorio de lo feo. Y lo es, en primer lugar, en la naturaleza. Un árbol carcomido, una fruta podrida, un campo pelado, suscitan en nosotros, al ser percibidos, la experiencia estética de lo feo. Igualmente la provocan ciertos animales: un sapo, una cucaracha, los gusanos. El cuerpo humano tanto en su conjunto como en sus partes —rostro, nariz, ojos, manos, etcétera— puede ser caracterizado —no siempre, por supuesto— como feo. Los seres vivos, asimismo, cuando su vitalidad se halla mermada por la enfermedad o anulada por la muerte, tienden a suscitar la experiencia de lo feo, incluso cuando con anterioridad a esa merma o anulación provocaban la experiencia estética opuesta. Así, por ejemplo, el caballo decrépito o el cadáver del pájaro más bello son feos. Pero no sólo hallamos fealdad en esta naturaleza en sí, sino también en la que ha sido trabajada por el hombre. El dominio humano sobre la naturaleza, que se manifiesta históricamente en el desarrollo de las fuerzas productivas, y con ello en la extensión de la naturaleza humanizada, introduce también en ella, con su dominio, la fealdad. ¡Cuántos paisajes bellos han desaparecido al ser hollados o destruidos por los hombres! El reconocimiento de este hecho no significa

que haya que alimentar por contraste el mito romántico, roussoniano, de una naturaleza salvaje, pura, que excluyera la fealdad de su seno. Pero lo cierto es que puede darse, como acabamos de ver, tanto en la naturaleza trabajada por el hombre como en la naturaleza intocada —románticamente considerada bella— que cada vez se recorta más y más al ampliarse el dominio del hombre sobre ella.

Ahora bien, junto a lo feo natural también encontramos en la realidad la fealdad de los productos creados por el hombre, ya sean objetos técnicos o industriales, u objetos usuales de la vida cotidiana. Ciertamente, en lo que se refiere a máquinas y mecanismos diversos su producción tiene lugar con una finalidad técnica, funcional, y en medio de la mayor indiferencia estética. Sólo en las máquinas o mecanismos que requieren un funcionamiento que permita usarlas públicamente (automóviles, refrigeradores, televisores, etcétera) se toma en cuenta su apariencia exterior o sensible, lo cual obliga a atender a ciertas exigencias estéticas. Pero no se trata de exigencias prioritarias, ya que sólo pueden presentarse cuando las técnicas o funciones han sido resueltas en lo fundamental. De ahí que los primeros automóviles fabricados nos parezcan tan feos en comparación con los actuales. La disociación entre funcionalidad y belleza se mantiene, aunque se responda perfectamente a las exigencias técnicas. Así, por ejemplo, pocas máquinas hay tan perfectas como el *Lunajod* que el hombre puso en la luna, pero pocas tan feas para los que tuvieron el privilegio de contemplarla. Una disociación semejante encontramos en los productos industriales, destinados al consumo masivo de la población y que, con frecuencia, por su presentación o aspecto sensible, consideramos feos.

Ciertamente, no puede hacerse de la disociación kantiana de belleza y utilidad una ley general. Las relaciones entre una y otra son históricas y sociales. La misma razón —la de rentabilidad— que llevó en tiempos pasados a la industria en la sociedad capitalista a desdeñar la bella presentación de los productos, porque la atención a ella los hacía menos rentables, en nuestra época esa misma exigencia económica obliga a los industriales a embellecerlos. Ciertamente, durante largo tiempo, en las primeras fases del desarrollo industrial capitalista, no se tomaba en cuenta la bella presentación del objeto ya que elevaba el costo de su producción, con lo cual se abría un ancho espacio a lo feo en su fabricación. Pero hoy, la necesidad de comercializar el producto en el mercado en condiciones más ventajosas, obliga a tomar en cuenta ese coeficiente estético que en el producto constituye su bella presentación. Considerando

el producto desde el ángulo prioritario del valor de cambio, el industrial llega a la conclusión de que lo feo no se vende, y que, por tanto, no es rentable. De ahí la importancia que cobra en nuestra época el diseño industrial que, al proyectar la fabricación de un producto, toma en cuenta no sólo las exigencias técnicas, económicas y utilitarias, sino también la exigencia de una presentación que sea atractiva sensiblemente; es decir, que excluya lo que, por el contrario, repele al consumidor: su fealdad.

Los productos industriales que caen en desuso, o que acaban por perder su funcionalidad, son también feos, incluso aquellos que alguna vez fueron, por su apariencia sensible, bellos. Los desechos industriales que atiborran los depósitos de basura, o los cementerios de automóviles en las grandes ciudades testimonian la fealdad de los productos desusados o desechados.

Durante los siglos que precedieron al nacimiento y desarrollo del diseño industrial, la conjunción de utilidad y belleza se buscó sobre todo en la artesanía. Pero aunque en ella se ha tendido, sobre todo en el pasado, a descartar lo feo de lo útil, no siempre se ha logrado. La estrecha dependencia de los productos artesanales respecto de su utilidad, así como la tosca y repetitiva producción tradicional conforme a un modelo, conduce con frecuencia a que sus productos, por su presentación, sean feos. Sólo un mito romántico y populista puede hacer ver la artesanía como el reino propio de lo bello; aunque no se puede negar la belleza que alcanzan los artículos artesanales, sobre todo en países como España y México. En nuestros días la artesanía tiende a dividirse en una artesanía corriente, masiva, que en competencia desventajosa con la industria atiende a un consumo popular, y una artesanía fina, destinada a un consumo más elitista. La primera se preocupa ante todo por la utilidad y bajo precio de los artículos, y secundariamente busca su bella presentación; la segunda se desentiende de su utilidad, y procura satisfacer sobre todo su consumo estético. En suma, sólo la idealización de la artesanía como arte popular, ignorando el consumo práctico-utilitario que, en gran parte, fija el fin de su producción, puede ignorar la fealdad que en ella también se hace presente.

Por último, lo feo gana cada vez más amplios espacios en nuestros centros urbanos a medida que estos crecen. A diferencia de las bellas ciudades del pasado hechas a escala del hombre que podía caminar por ellas, como las de Venecia, Toledo, Praga, Leningrado, Guanajuato o Santiago de Compostela, en las que desde hace siglos impera la belleza, las grandes urbes de nuestros días, con sus

construcciones caóticas y su publicidad agresiva, chillona, se han convertido en verdaderas concentraciones de lo feo. Y cuando parte de estas ciudades —como el centro histórico de la antigua Ciudad de los Palacios— se salvan de este naufragio de lo bello, las colonias marginadas o las ciudades perdidas que las rodean extienden en ellas cada vez más la presencia de lo feo. Y no sólo se hace presente en sus calles, fachadas e interiores de las casas, convertidas en sus cinturones de miseria en auténticos tugurios, sino también en el rostro y vestimenta de sus míseros y harapientos moradores. La miseria física y espiritual siempre ha sido enemiga de la belleza; pero nunca como en nuestra época, y particularmente en los países del Tercer Mundo, ha generado tanta fealdad.

En conclusión, si comparamos el lugar de lo feo en la realidad con el que ocupan otras categorías estéticas, y especialmente la de lo bello, veremos que llena una ancha franja tanto en la naturaleza como en las concentraciones urbanas. Pero advertimos, asimismo, que cuando se trata de productos humanos —como los de la industria, o las ciudades— la presencia de lo feo no puede ser disociada de la realidad social en que se genera y se expande.

Lo feo en la Antigüedad griega

Si admitimos lo feo con su dimensión estética en esta realidad tan diversa que es la naturaleza, la técnica, la industria y las concentraciones urbanas, ¿cabe admitir su existencia en la práctica estética que, durante siglos, se ha considerado como "arte bello" o, en plural, desde el siglo XVIII, como "Bellas Artes"?* ¿Hasta qué punto la fealdad es admisible o, más exactamente, ha sido admitida o rechazada en el arte? Una vez más, para responder no podemos dejar de volver nuestra mirada contemporánea a la historia.

La sensibilidad estética que aflora en la Grecia clásica vive, como hemos subrayado, bajo el imperio de lo bello. Y puesto que su arte tiende a plasmarla, su polo opuesto, que eso es para el griego antiguo lo feo, difícil cabida tiene en él. Y cuando es forzado a representarlo, lo hace idealizándolo; es decir, negándolo como tal o disolviendo su sustancia real. Admitir lo feo en cuanto tal en el arte, constituiría

* El término y el concepto "Bellas Artes" fue introducido en 1747 por Charles Batteux (en *Les beaux arts reduits à un même principe*). El sistema de las bellas artes incluía a seis: pintura, escultura, música, poesía, arquitectura y elocuencia. Fuera de él quedaban los oficios manuales (las artesanías) y las ciencias.

para el griego una contradicción en los términos, ya que el arte lo concibe como bello. Pero para él lo feo no es sólo la antítesis de lo bello, sino también —como ya señalamos— de lo bueno en sentido moral; es el lado oscuro, malo, de la vida que no tiene derecho a ver la luz.

Ya en *La Ilíada* un hombre es feo no sólo físicamente, porque aparece con determinadas cualidades corpóreas, sensibles, sino también por ciertos rasgos espirituales: cobardía, codicia, hipocresía, etcétera. O sea: es feo física y moralmente. Agreguemos a esto que en el poema de Homero belleza y fealdad tienen también un contenido social, de clase. Quien no es aristócrata, no puede ser bello.

La estética griega, centrada como su arte en la belleza, apenas si tiene ojos para lo feo. Ya los pitagóricos habían formulado la oposición entre ambos conceptos en estos términos: "El orden y la proporción son bellos y útiles, mientras que el desorden y la falta de proporción son feos e inútiles." Y en el dualismo platónico de lo bello en sí, ideal, y lo bello de las cosas empíricas como aproximaciones o sombras de la belleza ideal, es difícil encontrar un lugar propio para lo feo. Ciertamente, la admisión de cosas empíricas feas tendría que hacer frente a una objeción análoga a la de Aristóteles a la tesis platónica de la participación de las cosas empíricas en la idea correspondiente: lo empírico feo no participaría, por supuesto, de lo bello ideal; pero entonces ¿en qué sentido sería propiamente feo? Sólo —cabe pensar— en la medida en que participara de lo feo ideal. Vemos, pues, que lo feo no puede tener un asiento firme en la Estética platónica, ya que ello le obligaría a admitirlo como idea con todos los atributos de los seres que pueblan ese reino ideal. Ahora bien, con respecto al arte, Platón (en *El sofista*) se refiere negativamente a lo feo como disonancia y discordia; es decir, por cuanto que sus atributos son —como ya habían señalado los pitagóricos— opuestos a los de lo bello: armonía, consonancia, medida. En consecuencia, la imitación artística no puede ser imitación de lo feo, sino de la belleza ideal de la que participan las cosas bellas empíricas. En consecuencia, lo feo para Platón no puede tener cabida en lo que —como el arte— es, por su naturaleza, bello.

Aristóteles, al rechazar la realidad del reino platónico de las ideas, y fijar su atención en las cosas empíricas, reales, sitúa en un plano ontológico el problema de lo feo. Admite en la realidad la existencia de seres feos —animales viles o cadáveres— cuya visión desagrada. Y, sin embargo, estos seres imitados o reproducidos con la mayor exactitud en el arte (pintura, escultura o poesía), lejos de provocar desagrado, suscitan placer. O dicho con sus propias palabras: "Aun

las cosas que en la naturaleza no podríamos mirar sin asco, si la vemos en su reproducción artística, y particularmente cuando esas reproducciones son lo más realista posible, nos dan placer, como por ejemplo los cuerpos de los animales más repugnantes, o los cadáveres" (*Poética*).

Aristóteles se acerca así a una concepción de la fealdad que tardará siglos en ser aceptada. O sea: la concepción de que no sólo las cosas bellas en la realidad sino también las feas, pueden ser representadas en el arte, a condición de que lo sean en forma creadora, artísticamente. Vemos, pues, que no sólo afirma en el pasaje antes citado que lo feo puede ser representado, sino que su representación o imitación, cuando es artística, produce un efecto placentero que se distingue del efecto repulsivo —o asco— que provoca lo que es feo en la realidad. Así pues, podemos decir que Aristóteles es el primero —y durante siglos solitariamente— que da carta de ciudadanía estética a lo feo.

Varios siglos después de Aristóteles (en el siglo I de nuestra era), y contando ya con la experiencia de lo feo acumulada durante esos siglos en el arte, Plutarco trata de explicar su presencia siguiendo de cerca al filósofo griego. A juicio suyo (en *De audiencis poetis* III), lo feo (un lagarto o un mono) sigue siendo feo en el arte; es decir, no se convierte en bello si se le representa adecuadamente, pero al ser representado "deleita con razón a causa de la inteligencia que se requiere para obtener la semejanza". De este modo, lo feo es admirado en el arte por la capacidad de representarlo, de imitarlo. En suma: de crear algo semejante a él.

Lo feo en la Edad Media

En la Edad Media reaparece el dualismo platónico de lo ideal y lo real, entendido como dualismo de lo sobrenatural y lo natural, de lo celestial y lo terreno, de lo divino y lo humano. Y, como en Platón, la belleza plena, perfecta, sólo se da en el primero de estos dos mundos, como un atributo divino. La belleza terrena, en cambio, siempre es limitada, transitoria, relativa. Y lo que muestra precisamente sus límites y carácter transitorio y relativo, es justamente la fealdad. Las danzas macabras en las que los muertos invitan a bailar a los vivos, los retratos de viejos decrépitos, de enfermos e inválidos, las representaciones de cadáveres, calaveras y esqueletos que pueblan el arte y la poesía medievales, los monstruos que ajustan cuentas a los pecadores; todo ello recuerda con su fealdad la na-

turaleza precaria, transitoria y engañosa de la belleza aquí en la tierra. Lo feo existe, ciertamente, en la vida real y entra en el arte y la literatura para mostrar que lo bello es sólo relativo, precario, ya que sólo la belleza divina es absoluta, plena y eterna. Y lo feo, al ser representado artísticamente, recuerda la transitoriedad de lo bello, asociada al pecado, la enfermedad, la decrepitud y la muerte. En suma, lo feo en este mundo terreno es el límite de lo bello. Así pues, al ser representado adecuadamente no se convierte en bello, pero permite comprender, desde la limitación que impone en este mundo a la belleza terrena, dónde está la verdadera belleza: en Dios. Y, por esta vía, el arte al acoger lo feo muestra el rostro engañoso de lo bello mundano, y permite así descubrir lo divino como lo verdaderamente bello...

Lo feo en el Renacimiento

El Renacimiento, al poner al hombre en el centro de su visión del mundo, altera radicalmente la relación medieval entre lo divino y lo humano: Dios se vuelve más humano, y el hombre, más divino. Este antropocentrismo determina, a su vez, la relación entre lo bello y lo feo en la conciencia estética renacentista. La belleza se desdiviniza, y se busca sobre todo en la naturaleza y el hombre, y el arte sólo se justifica como arte bello. La búsqueda de la belleza, tanto en la realidad como en el arte, desplaza a lo feo del lugar que le había reconocido la Edad Media, y fija con ello su destino en la conciencia estética que, con las perturbaciones manierista, barroca y romántica, dominará en Occidente hasta el siglo XIX. En las obras que encarnan ejemplarmente el ideal renacentista de lo bello (como la escultura la *Cantoria* de la catedral de Florencia, o los cuadros *La Madonna del alba*, de Rafael, o *Santa Ana, la Virgen y el niño*, de Leonardo), no hay lugar para lo que carece de orden y proporción como lo feo. Al aplicar la doctrina de la imitación, de raigambre clásica, pero más cercana a Platón que a Aristóteles, el artista del Renacimiento sólo ve la belleza en lo que imita: la naturaleza o el cuerpo humano. Pero lo que se imita no es la naturaleza o los cuerpos como se presentan, en su apariencia sensible, sino idealizados. Imitar es representar lo real según la idea de belleza; significa, por tanto, desechar lo que —como lo feo— la niega, y elegir, en cambio, lo que se aproxima en la naturaleza o en los cuerpos humanos a lo bello ideal. Por esto, Leon Bautista Alberti aconseja al artista escoger las partes más bellas de sus modelos e integrarlas en un todo,

de tal manera que en su pintura se introduzca la menor fealdad posible. Escoger lo mejor de la naturaleza y los cuerpos significa, pues, desechar lo peor: sus partes feas. En suma, como la imitación de lo sensible, de lo corpóreo, se halla guiada por la belleza —no en el sentido divino medieval, sino en el platónico de lo bello ideal que se manifiesta sensiblemente en la naturaleza y en los cuerpos— se descarta lo que hay de feo en sus manifestaciones concretas. Leonardo da Vinci, aunque fiel a la concepción renacentista del arte, atempera sin embargo el idealismo que cierra sus puertas a lo feo. Ciertamente admite que, puesto que la proporción perfecta no existe realmente, hay que reconocer que no sólo existe lo bello en los cuerpos, sino también lo feo como objeto de representación. Y él mismo lo prueba prácticamente, con su serie de caricaturas. Ahora bien, para la conciencia estética occidental que se acoge, hasta bien entrado el siglo XIX, al paradigma renacentista de lo bello, la naturaleza o el hombre deben ser representados según la belleza ideal, que es incompatible con la presencia de lo inarmónico, desproporcionado o deforme; es decir, con lo feo.

Lo feo en los tiempos modernos

En los tiempos modernos se dan ya algunos intentos de abrir paso a la fealdad en el arte. Pero el modo de estar en él no deja de plantear serios problemas al pensamiento estético, sobre todo tratándose de artes que, por su propia naturaleza, son, o han de ser, *bellas*. Lessing, en el siglo XVIII, es consciente de esta contradicción que como hemos visto viene de lejos, y la resuelve categóricamente en favor de uno de los términos con la consiguiente exclusión del otro, al afirmar que "la belleza es el fin del arte" (*Laocoonte*, cap. V) y que, por tanto, lo feo no cabe en él. Como en la realidad, lo feo desagrada en el arte; su representación, a diferencia de lo que piensa Aristóteles, no lo redime. Kant, sin embargo, en las postrimerías del mismo siglo, hará un lugar a lo feo en el marco mismo de lo bello, lo que —como acabamos de ver— es inadmisible para Lessing. Y le asigna ese lugar al sostener que lo feo puede darse en el arte cuando es bellamente representado. Pero, en verdad, ni con Lessing ni con Kant lo feo se salva como tal, ya sea porque el primero lo excluye del arte, ya sea porque el segundo lo mantiene, pero convertido en su opuesto; es decir, bellamente representado. Como vemos, tanto uno como otro se quedan a la zaga de lo que Aristóteles admitía veintitrés siglos antes.

La entrada de lo feo en el arte

Ahora bien, lo que la Estética del XVIII, aún prendida del paradigma renacentista o neoclásico de lo bello, no podía admitir, se había abierto ya paso en la práctica artística del siglo anterior. Ciertamente, en el siglo XVII la fealdad ya había entrado en el arte de la mano de tres grandes pintores: Velázquez, Rembrandt y Ribera. Y entra con su propio ser, sin convertirse en su opuesto: lo bello. Así entran en sus cuadros los bufones, monstruos, mendigos, idiotas o borrachos de Velázquez; el buey desollado o la caza colgada de Rembrandt, o los santos martirizados, los viejos decrépitos o la monstruosa mujer barbada de Ribera. Lo feo como tal, con su realidad propia, está ahí en la pintura de ellos para expresar cierta relación del hombre con el mundo: una relación tensa, purulenta o desgarrada que no puede expresarse con la serenidad y el equilibrio emocional de lo bello. Lo feo, por tanto, no puede hacer patente ante nuestros ojos esa relación embelleciéndose, o sea negándose a sí mismo, dejando de ser propiamente feo. No puede darse, por consiguiente, como lo *bellamente* representado, sino como lo *artísticamente* creado, que eso es en definitiva lo que nos viene a decir el viejo Aristóteles.

Pero, no obstante el terreno estético conquistado para lo feo en el siglo XVII, el imperio de lo bello —con el neoclasicismo y el rococó, así como con su forma degradada: el academicismo— aún resistirá algún tiempo, hasta que Goya y el romanticismo sacudan fuertemente sus cimientos. Lo feo irrumpe de nuevo, y ya no cederá su empuje hasta adquirir carta de ciudadanía estética con el arte contemporáneo.

La rebelión práctica de lo feo y la salvación teórica de lo bello

Desde el siglo XIX se cuestiona abiertamente la vinculación necesaria entre arte y belleza, pero se trata de un cuestionamiento que llevan a cabo sobre todo, más que los teóricos, los artistas. Ya vimos que, desde el siglo XVII, Velázquez, Rembrandt y José Ribera arrancan ya vastos territorios al imperio de lo bello al representar en sus cuadros personajes feos. Pero en la literatura también se abre paso lo feo en el siglo XIX, con el jorobado de Nuestra Señora, de Víctor Hugo, el brutal Squeers de Dickens o el pervertido Svidrigailov de Dostoievsky. Y siguiendo esta roturación fea del campo estético

encontramos en el arte contemporáneo a Picasso, Rouault, Orozco, Dubuffet, Bacon o José Luis Cuevas. El arte contemporáneo, que surge con las revoluciones artísticas desde finales del siglo XIX contra el arte académico burgués, es de hecho una rebelión contra la belleza a la que se ha rendido culto desde la Antigüedad griega y, sobre todo, desde el Renacimiento. Y al torcerle así el cuello al cisne de bello plumaje —dicho con palabras de un poeta— en que se había convertido el arte, lo feo asegura su consagración estética. Y la asegura, siguiendo y extendiendo la brecha abierta ya en el siglo XVII, en el imperio de lo bello, por Velázquez, Rembrandt y Ribera, a saber: con la presencia propia de lo feo y no disolviéndolo en su bella representación. Ahora bien, lo que lo feo ha ganado prácticamente en la creación artística, difícilmente es reconocido todavía en el siglo XIX, y aun en el XX, en el campo de la teoría.

Y así vemos como, pese a las aleccionadoras reflexiones de los antiguos (Aristóteles y Plutarco) y a la experiencia artística acumulada, sobre todo desde los grandes pintores ya mencionados y, particularmente, desde el romanticismo en el siglo XIX, los teóricos que —como Solger, Rosenkranz, Schasler o Hartmann— se ocupan específicamente de lo feo, siguen girando en torno a lo bello, entendido además como lo bello clásico. De este modo, lo que lo feo ha ganado prácticamente, en el arte y la literatura, lo pierde en el terreno de la teoría. Ciertamente, al mantenerse la igualdad entre arte y belleza, difícilmente puede reconocerse el derecho artístico a la existencia artística de lo feo, o reconocerlo como una categoría específica, propiamente estética. Pero veamos, aunque sea brevemente, cómo se trata de salvar teóricamente el imperio de lo bello que, práctica, artísticamente, conoce la rebelión de lo feo.

Para Solger (*Vorlesungen über Aesthetik*, 1829) lo feo es lo opuesto a lo bello, y como tal no puede entrar en el arte. Rosenkranz le dedica toda una obra, *Estética de la fealdad (Aesthetik des Hässlichen*, 1853), y aunque considera también que lo feo es lo opuesto a lo bello piensa, asimismo, que no se puede negar su presencia en el arte. Pero, al ser introducida en él la fealdad real, ésta no debe ser embellecida (ello sería un fraude), sino idealizada. Esta idealización consistiría en tratar lo feo conforme a los principios de lo bello que, para Rosenkranz, no son otros que los de lo bello clásico —armonía, simetría, proporción—, acentuando a su vez sus rasgos característicos y esenciales. Pero, como le objeta Bosanquet: "Cabe dudar aun de si la fealdad según la definición del autor (negación positiva de la belleza) puede someterse a la idealización por él descrita sin per-

der su carácter de fealdad y presentarse como belleza" (*Historia de la Estética*). Max Schasler sigue moviéndose en el marco trazado por los teóricos que acabamos de mencionar: la relación bipolar belleza-fealdad. En su *Aesthetik* (1886) propone la tesis de que la fealdad entra en los diferentes grados o formas de belleza. Negándola la hace posible, a su vez, como principio activo de ella. Fuera de lo bello, sólo cae lo sublime y lo gracioso. Finalmente, en Eduard von Hartmann, la aproximación de lo feo a lo bello se convierte en una identificación que, en verdad, significa la absorción del primero por el segundo. "La fealdad se justifica estéticamente en cuanto que es medio de concreción de la belleza", afirma Hartmann. Y Bosanquet interpreta esta tesis en el sentido de que "en toda belleza hay fealdad, pero no como fealdad, sino sólo en cuanto elemento de la belleza" (*Historia de la Estética*). En suma, la fealdad es sólo *aparente* o una especie de belleza inferior, relativa.

Vemos, pues, que para estos teóricos el estatuto de lo feo, a fuerza de querer salvar lo bello, no puede ser más endeble: o bien se le niega el derecho a existir en el arte por ser la negación de lo bello (entendido asimismo como lo bello clásico), o bien se acepta su existencia pero absorbido por su opuesto. En suma, en ambos casos se hace depender su destino de la relación que guarda con lo bello, así como de una concepción del arte que, como claramente indica la expresión "Bellas Artes", se caracteriza ante todo como producción de belleza.

Esta concepción que domina en la práctica artística desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, domina también en el pensamiento estético correspondiente, de tal manera que apenas si, teórica o prácticamente, queda un lugar propio a lo feo. No es casual que, en nuestra época, Nikolai Hartmann en su voluminosa *Estética* (1953) no dedique un sólo párrafo a lo feo como categoría estética. La excepción en este punto sería Adorno, que reivindica (en su *Teoría estética*) la importancia de lo feo como categoría estética. También él lo pone en relación con lo bello, como negación suya, pero considerando —a diferencia de las tesis anteriores— que el arte "para llegar a la plenitud, necesita de lo feo como negación" de lo bello. Pero, a la vez, invierte la relación ya apuntada entre ambos términos al considerar que "lo bello ha brotado en lo feo".

Sin embargo, el arte contemporáneo se ha preocupado menos que la teoría por salvar a lo bello en esa relación. Hay en nuestra época no ya la voluntad de producir una belleza que necesitaría de su negación, sino la voluntad decidida y consciente de separar —como

abiertamente lo proclama el surrealismo— arte y belleza. Las puertas quedan abiertas de par en par no simplemente para subrayar la negación de lo bello, sino su ausencia. No se trata de lo feo como trampolín a lo bello, ni tampoco de lo feo embellecido por su forma en el arte. Los seres humanos pintados por Rouault, Dubuffet, Bacon o José Luis Cuevas son tan feos como el mundo real del que proceden. Lo feo no se desvanece o embellece al ser representado en el arte. Lo feo real entra en el arte sin dejar de ser feo. Esa es la lección que nos brindan los artistas que —como los citados— introducen, exaltan o reivindican, la fealdad en sus obras. Pero como fealdad introducida por Velázquez, Rembrandt, Ribera o Goya, no se trata de la fealdad real, natural, que existe fuera del arte, sino de la producida, creada por el artista, que no necesita dejar de ser tal o dejarse embellecer para ser propiamente fealdad artística —como la que encontramos en la obra de los artistas que antes hemos nombrado—. Los que se escandalizan de la existencia de este "arte feo" que supuestamente degradaría al arte por su ausencia de belleza y al ser humano que en él se ve asimismo degradado, debieran por un lado cuestionar el mundo real, humano, en el que la fealdad se asienta, y por otro, debieran felicitarse de que el arte, al ponerla ante nuestros ojos, eleve nuestra conciencia de ella. Existe la fealdad en el arte porque existe en el mundo real. Y no se trata de salvarla embelleciéndola, sino de mostrarla con su condición propia. Ahora bien, desde el momento en que entra en el arte ya no es una fealdad inmediatamente real o natural, sino producida o creada.

El sujeto ante lo feo en la realidad y en el arte

La distinción de lo feo en la realidad y en el arte nos lleva a una última cuestión: ¿cómo se comporta el sujeto en un caso y otro, es decir, cómo vive la experiencia estética de lo feo ante dos mundos distintos: la realidad y el arte? Si esta experiencia tiene que ver con objetos o seres reales como, por ejemplo, un sapo, un rostro purulento, un páramo o un auto desvencijado, la contemplación lejos de atraernos o deleitarnos, suscita en nosotros una repulsa o insatisfacción. No se trata sólo de que, como sujetos, nos encontramos a cierta distancia del objeto para poder percibirlo estéticamente, sino de una repulsión o rechazo que establece una categórica separación entre sujeto y objeto. Lejos de sentirse afirmado, atraído o intere-

sado en su contemplación, el sujeto —molesto o asqueado— hubiera preferido no experimentarla o incluso suspenderla. El objeto contemplado desagrada, repugna o duele; justamente lo opuesto al efecto placentero que vive el sujeto en otras experiencias estéticas en la vida real como las de lo bello, lo cómico o lo gracioso.

Ahora bien, el desagrado, la repugnancia o el asco se producen cuando el sujeto se sitúa estéticamente ante el objeto real que encuentra feo. Y la fealdad, ya lo hemos subrayado, es una categoría estética. Esos efectos negativos no se producen, en cambio, cuando el sujeto se relaciona con el objeto en ciertas situaciones no propiamente estéticas. Así, por ejemplo, el médico que observa el cuerpo maltrecho, herido o atacado por un mal de su paciente, no lo ve ciertamente como un cuerpo *feo*. Las categorías estéticas de belleza o fealdad le son extrañas en su ejercicio profesional. De modo semejante, para el ingeniero o el técnico lo que cuenta es la eficiencia o la funcionalidad de la máquina o el mecanismo que observa, aunque se trate de una máquina tan horrorosa como el ya mencionado *Lunajod*. También para el comerciante que vende al por mayor una figura de plástico *kitsch*, no cuenta en modo alguno su apariencia bellamente engañosa y, en realidad, fea. Tampoco cuenta para el tratante en minerales para el que, como decía Marx, no existe la belleza del mineral. En todos estos casos, la contemplación del objeto se guía por un fin exterior y es, por tanto, forzosamente instrumental, razón por la cual no provoca el desagrado o efecto negativo que produce en el sujeto cuando se relaciona con el objeto real en una situación estética.

Ahora bien, ¿cómo se da la experiencia estética de lo feo cuando se trata de una obra artística, es decir cuando lo feo es representado en el arte? Pensemos en los rostros monstruosos, los cuerpos flacos y deformes o masacrados, así como en los animales desollados que Lucas Cranach, Goya, Picasso o Rembrandt nos muestran en algunos de sus cuadros. Podemos contemplarlos guiados sobre todo por lo que en ellos se representa, perdiendo de vista que no se trata de una duplicación de la fealdad natural, real, sino de la que ha sido producida o creada por el artista. Precisemos más nuestros ejemplos y tomemos el de *El buey desollado* de Rembrandt (Museo del Louvre). ¿Produce placer o desagrado su contemplación? Ciertamente, el buey desollado real al ser contemplado sólo puede producir un efecto negativo. Sin embargo, al ser representado este objeto ingrato, innoble, se ha convertido, gracias a la forma sensible que el pintor ha impuesto a la materia, gracias a sus efectos de luz, y a su

color carnoso, en un objeto grato y noble que place contemplarlo.

Es cierto que alguien puede contemplar el buey representado como si se tratase del buey real, deteniéndose sobre todo en su fealdad, convirtiendo el cuadro en un doble o copia del animal desollado en la realidad, y tanto más cuanto más fielmente se represente. Tan fielmente que, al descartar en su contemplación lo que no está propiamente en el animal al ser representado —su forma sensible con sus juegos de color y de luz así como el significado inherente a esa forma—, el sujeto se comporta ante lo feo representado como si estuviera ante lo feo real. Y de ahí que su reacción ante *El buey desollado*, en este caso, sea la misma que la que le produciría la contemplación de un buey desollado real. Es decir, una reacción de disgusto, de insatisfacción; una reacción natural, espontánea, semejante a la que produciría el objeto real. Nada tiene que ver esta reacción con el placer que produce la contemplación del objeto artístico, el cuadro de Rembrandt; placer vinculado a través de la percepción de su forma, de su configuración sensible, de la creatividad que existe en semejante obra. Cuadros como *El bobo de Coria*, de Velázquez, o *Las masacres de Corea*, de Picasso, nos llevarían a la misma conclusión. A diferencia de la contemplación del bobo real, o de una masacre efectiva, el sujeto experimenta en la situación correspondiente, cierto placer. Y no es que en todos estos casos la fealdad del buey, del bobo o de la masacre, se haya ocultado, idealizado o embellecido. Nada de esto. La fealdad está en los cuadros, pero no como simple copia de la real y efectiva, sino como fealdad creada. Y justamente por ello puede producir satisfacción, y no la repugnancia, la insatisfacción o el dolor que el objeto representado provocaría en la vida real. Y cuando este efecto último se produce ante el cuadro (de Velázquez, Rembrandt o Picasso), ello indica que el sujeto y el objeto correspondientes no se encuentran en una situación estética.

La conclusión final a que llegamos es que lo feo como categoría estética podemos descubrirlo tanto en la realidad como en el arte. Son igualmente feos los objetos reales —el buey desollado, el bobo real o los coreanos masacrados— que los objetos representados o creados por Rembrandt, Velázquez o Picasso. Sin embargo, al ser contemplados producen efectos no sólo distintos sino opuestos. Pero esta distinción u oposición no contradice la naturaleza estética común de lo feo tanto en la realidad como en el arte.

IV. Lo sublime

La palabra sublime procede del latín *sublimis*, término emparentado con el verbo *sublevo*, levantar, alzar del suelo. Con su significado habitual designa algo excelso, eminente o sumamente elevado, y se aplica tanto a ciertos fenómenos naturales como a determinadas acciones humanas. En este sentido, son sublimes un huracán, una cascada, el cielo estrellado o el inmenso desierto, así como el comportamiento de los hombres que arriesgan o sacrifican su vida por una noble causa.

La dimensión humana de lo sublime

Lo sublime se halla siempre en cierta relación con el hombre. Cuando se trata de lo sublime natural —el mar embravecido o la terrífica tempestad—, nos sentimos sobrecogidos o amenazados por algo que, dado su poder y su grandiosidad, se impone ante nuestra precariedad y limitación. Cuando se trata de acciones humanas, su sublimidad suscita un sentimiento de admiración ante un poder que rebasa las limitaciones de la existencia normal, cotidiana. En lo sublime el hombre se eleva, desde su precariedad y limitación, ante la magnitud de lo negativo: el terror, lo horrible o la muerte. Lo sublime natural no existe en sí y por sí, sino en relación con el hombre al que, en un primer momento, sobrecoge o espanta y que después se eleva y sobrepone a su terror o espanto. Tiene pues, una dimensión humana. Sólo existe por el hombre y para el hombre, y, por ello, como fenómeno físico, natural, adquiere la condición de un fenómeno humano o humanizado. Pero lo sublime, tanto en la naturaleza como en las acciones humanas, suscita efectos de signos opuestos que tienen que ver con su naturaleza estética o no estética.

Cuando el terror que provoca un huracán o una tempestad, anonada al hombre y hace imposible la distancia con respecto a él, que es consustancial —como ya sabemos— de la contemplación, no podemos hablar propiamente de lo sublime, y menos aún en sentido

estético. No hay propiamente sublimidad, porque el objeto es todo y el sujeto nada; aquél absorbe, devora a éste. Cuando el sujeto, sin dejar de sentirse sobrecogido ante lo grandioso o lo terrible, se afirma sin dejarse anonadar, puede hablarse propiamente de lo sublime con una dimensión estética. Esta la adquiere en una relación sujeto-objeto en la que el primero, lejos de verse abrumado, devorado o absorbido por el objeto, puede hallarse a cierta distancia psíquica de él, o sea, contemplarlo. Entonces el sujeto forma con el objeto una situación estética; es decir, puede transformar el sobrecogimiento, terror o asombro que experimenta ante la grandiosidad del objeto, no sólo en simple contemplación sino en contemplación gozosa. Y ésta sólo puede darse cuando, situados a la necesaria distancia del objeto grandioso, amenazador o terrible, éste no nos amenaza o anonada con su presencia.

Lo sublime en el arte

Ahora bien, la esfera propia de lo sublime estético se halla no tanto en la naturaleza y la vida real, como en el arte. Es aquí donde más plenamente se pone de manifiesto. Nos eleva sobre nuestros propios límites, nos arrebata por su grandiosidad o infinitud, nos estremece; y todo ello sin que esa elevación, arrebato o estremecimiento nos funda con el objeto, borre la distancia necesaria que, desde nuestra afirmación y autonomía con respecto a él, permite su contemplación gozosa. Así se da lo sublime, en la situación estética correspondiente: ante las catedrales de Reims o Colonia, la cúpula de San Pedro en Roma, las pirámides de Egipto, los retratos del Rembrandt tardío, el mural *El hombre en llamas*, de José Clemente Orozco, una gran misa de Bach o la *Oda a la Alegría* de la Novena Sinfonía de Beethoven.

En la naturaleza y en la vida real lo sublime se hace presente. En la pintura se representa, y en las artes no figurativas, como la arquitectura y la música, se evoca el sentimiento de lo sublime sin necesidad de su representación.

Lo sublime como categoría estética

Como categoría estética, lo sublime no es —como piensan los estetas contenidistas— la categoría suprema porque se asocia a la idea de infinitud y grandeza (divinas o humanas). Tampoco se trata,

por el contrario, de una categoría que haya que olvidar porque en la sociedad contemporánea, consumista, enajenada, haya dejado de estar presente en la vida real y expresada en el arte, aunque recientemente —en la peculiar reacción del posmodernismo frente a la modernidad burguesa— se tiende a reivindicar lo sublime. No estamos finalmente ante una categoría que, dadas sus relaciones con otras, como lo bello y lo trágico, se desdibuje haciendo imposible su definición. Ciertamente, lo sublime tiene rasgos como los ya mencionados, que no dejan que se disuelva en otras categorías estéticas; aunque como dice el proverbio al afirmar que "de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso", no puede descartarse el riesgo de que se disuelva en otra.

Lo sublime en el pensamiento estético: de Longino a Adorno

De lo sublime se han ocupado, sobre todo a lo largo de la historia del pensamiento estético, el seudo Longino en el siglo I de nuestra era, Edmund Burke y Kant en el siglo XVIII y Hegel en el siglo XIX. En nuestra época, aunque como ya señalamos no despierta el mismo interés que en el pasado, se detiene en él Nikolai Hartmann y da lugar a reflexiones agudas de Adorno.

El primer tratamiento de esta categoría estética lo encontramos en el escrito *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino. La sublimidad tiene que ver en él con la elevación o grandeza del alma ("no es más que —dice— el eco de un alma grande"), pero referida a la excelencia o eminencia del lenguaje, o al estilo noble y elevado. A él se opone, como lo seudosublime, el estilo frío, ampuloso o alambicado. El autor establece cinco causas o fuentes de lo sublime, pero no llega a caracterizarlo más allá de ciertas cualidades del discurso o lenguaje, o de su correspondencia con los sentimientos nobles y elevados. En rigor, el término "sublime" habrá de esperar diecisiete siglos para ser incorporado al pensamiento estético. Esto sucederá con la traducción de Boileau del escrito de Longino (*Traité du sublime et du merveilleux*), acompañada de algunas reflexiones suyas sobre el texto original. En ellas Boileau suscribe la definición de Longino de lo sublime, que él traduce como "cierta fuerza del discurso para elevar y seducir el alma".

En verdad, el primer estudio sistemático y a fondo de lo sublime como categoría estética y, por tanto, no ya como simple asunto de estilo o lenguaje, lo hallamos en la obra del inglés Edmund Burke,

Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1757). La investigación de Burke rebasa el estrecho campo en que Longino había situado a lo sublime. Es más extensa y profunda; hace referencia al placer especial que provoca lo sublime, cuestión no abordada por Longino, y se ocupa sobre todo de sus fuentes o causas. "Todo lo que es de algún modo terrible —afirma Burke—, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de modo análogo al terror, es fuente de lo *sublime*." Es decir, "produce la emoción más fuerte" que el sujeto puede sentir. Burke busca por tanto, las fuentes de lo sublime en todo aquello que provoca temor, asombro u horror. Y entre esas fuentes enumera las siguientes: la oscuridad no sólo en sentido físico sino intelectual; tanto la noche como la ignorancia de las cosas y la incertidumbre y confusión son fuente de lo sublime: la noche al provocar el terror a lo desconocido; la oscuridad mental al dar lugar a la confusión.

El poder que se atribuye a una fuerza terrible o el que va unido a la representación de Dios, es también fuente de lo sublime: "el poder —dice Burke— extrae su sublimidad del terror que generalmente lo acompaña." Igualmente, la privación o carencia, incluyendo en ella, junto con la oscuridad, el vacío, la soledad y el silencio, son fuentes de lo sublime. Finalmente, también lo son la vastedad o grandeza de dimensiones, la idea de infinito, la magnificencia o "gran profusión de cosas" como el cielo estrellado, que "excita una idea de grandeza". Anticipándose a Kant, Burke distingue lo sublime de lo bello, tanto por lo que toca al objeto en que se da la sublimidad como al efecto que produce en el sujeto. Los objetos sublimes son oscuros y de grandes dimensiones; los bellos son claros, ligeros, delicados, y relativamente pequeños. Lo sublime y lo bello producen, asimismo, efectos distintos: lo bello agrada o suscita placer (*pleausure*); lo sublime produce un placer relativo o dolor moderado, que Burke designa en inglés con la palabra *delight*, deleite. Este deleite se nutre a la vez de placer y dolor, y Burke lo explica en estos términos: "Si el dolor y el terror se modifican de tal manera que no son realmente nocivos. . . son capaces de producir deleite; no placer sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime."

En su *Crítica del juicio*, Kant contrapone lo bello y lo sublime en términos semejantes a los de Burke: "Lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto que consiste en su limitación. Lo su-

blime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma en cuanto en él, u ocasionado por él, es representada ilimitación." Y Kant se halla asimismo cerca de las diferencias que establece Burke, cuando dice: "Lo sublime debe ser siempre grande; lo bello, pequeño. . . La soledad profunda es sublime. . . Una gran altura es sublime, tanto como una gran profundidad. . . Una larga duración es sublime. . ." (*Lo bello y lo sublime*). Así pues, mientras lo bello se vincula a un objeto limitado, pequeño, lo sublime queda ligado a un objeto sin forma, grande o ilimitado. Diferente es también el efecto que lo bello y lo sublime producen en nosotros; mientras lo bello provoca un placer positivo, lo sublime suscita en el contemplador más bien una admiración y un respeto que pueden considerarse más propiamente negativos (*Crítica del juicio*).

A diferencia de Burke, Kant no piensa que lo horrible, el temor, puedan dar lugar a una experiencia estética como la de lo sublime ("Así no se puede llamar sublime al amplio océano en irritada tormenta"), aunque sí produce esa experiencia la idea que suscita su representación. La base de lo sublime no está, por tanto, fuera de nosotros, en la naturaleza, sino en nosotros: "en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquélla" (*Crítica del juicio*). Por ello, aunque la naturaleza, grande por su fuerza y su poder inconmensurable, parece afirmarse ante nuestra libertad, el hombre empequeñecido ante esa fuerza y ese poder, no se doblega; resiste y se eleva como ser libre por encima de ella. Por esta razón, el hombre subyugado por el terror o el temor, al no poderse elevar con sus ideas sobre la naturaleza, no puede tener la experiencia de lo sublime.

Veamos con qué plasticidad presenta Kant las cosas que parecen aplastar al hombre y que, sin embargo, despiertan en él la experiencia de lo sublime: "Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormentas que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y truenos, volcanes con todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etcétera. . . reducen nuestra facultad a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza." Y, sin embargo, no obstante nuestra pequeñez, nos sentimos superiores ante lo terrible. La asunción de esta superioridad, disipa el temor u horror y produce placer: el placer de sentirse superior a la naturaleza. O dicho con las propias palabras de Kant: ". . . La naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada sublime porque provoque temor, sino

porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida) y así no consideramos la fuerza de aquélla (a la cual, en lo que toca a esas cosas, estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Así pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible a la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza" (*Crítica del juicio*).

En definitiva, lo sublime para Kant no está en la naturaleza, sino en nuestro espíritu "en tanto que podemos tener conciencia de nuestra superioridad sobre la naturaleza en nosotros, sobre nuestra propia naturaleza y, de este modo, sobre la naturaleza fuera de nosotros". Pero esta superioridad —puntualicemos una vez más por nuestra cuenta— sólo puede mantenerse en cuanto que, liberados del temor o el horror, nos encontramos a la necesaria distancia del objeto para poder contemplarlo.

Hegel busca lo sublime ante todo en el arte. También como en el caso de lo bello, su concepción de lo sublime es tributaria de su doctrina metafísica del arte como manifestación sensible de la idea, o como modo de hacerse sensible —y por esta vía autoconocerse— el Espíritu Absoluto (los otros dos modos de autoconocimiento son la religión y la filosofía). Las formas de manifestarse la idea en lo sensible, o de aparecer sensiblemente la idea en el arte, da lugar históricamente a tres momentos de su devenir: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. En estas formas históricas, predominan sucesivamente las categorías estéticas de lo sublime, lo bello y la ironía. En el arte simbólico del antiguo oriente, la idea que se manifiesta sensiblemente en él es abstracta, infinita e indeterminada y, por tanto, no es adecuada a su forma. El contenido del arte (la idea) no constituye una unidad con su forma simbólica y es, por consiguiente, exterior a ella. La categoría estética que rige en el arte antiguo oriental es para Hegel la de lo sublime, justamente por la inadecuación de idea y forma. Lo sublime en este arte simbólico consiste precisamente en su intento de representar la idea, lo infinito, sin encontrar la forma adecuada para esta representación. Y, desde el punto de vista humano, según Hegel: "La sublimidad implica por parte del hombre el sentimiento de su propia finitud y de su insuperable alejamiento de Dios."

Teniendo presente sobre todo la concepción kantiana de lo subli-

me y procurando distanciarse de ella, un filósofo contemporáneo, Nikolai Hartmann, traza en su *Estética* como "rasgos apresables de lo sublime", los siguientes: *a*) su separación de lo trascendental y absoluto (Dios) y su aceptación en lo natural y humano; *b*) su separación de lo cuantitativo y *c*) de lo abrumador, terrible y lo catastrófico, que si bien pueden existir no constituyen su esencia; *d*) su fundamentación no en un "disvalor" (lo "desmedido", lo "inútil", etcétera, y en el displacer correspondiente), sino en un valor que está en el objeto en la medida en que es experimentado (por el sujeto) como "lo grande y superior en general". Pero lo sublime estético sólo se presenta cuando de "este vuelco del corazón" hacia lo "grande" se hace una relación de distancia y contemplación.

Ahora bien ¿qué grandeza humana tiene presente Hartmann en este "vuelco" hacia lo grande que, al ser contemplado, se presenta como lo sublime estético? ¿Acaso la grandeza afirmativa de Romeo y Julieta en el amor, o la destructiva de Macbeth en la ambición y el afán de poder? ¿O tal vez es la grandeza del mal? Y la respuesta de Hartmann, teniendo presente sobre todo los ejemplos anteriores, es que "lo malo en el hombre no es lo sublime", pues: "Lo sublime es más bien la grandeza humana como tal aunque se emplee para el mal."

Veamos, finalmente, cómo concibe lo sublime un teórico de nuestros días tan original e incisivo como Theodor Adorno. En las breves páginas que le dedica en su *Teoría estética* (obra póstuma, publicada en 1970), más que un concepto de lo sublime lo que nos ofrece es una revelación de lo que subyace a lo sublime de Kant, y una fijación de sus límites. En primer lugar, señala como una limitación de la concepción kantiana el haberlo reservado a la naturaleza. Esta idea de lo sublime natural tiene su fuente, a juicio de Adorno, en el concepto ilustrado de naturaleza que contribuirá, a su vez, "a la invasión del arte por lo sublime". Y agrega: "Lo sublime debía ser la grandeza del hombre como espíritu que domina la naturaleza." Pero, ¿qué sucede "si, por el contrario, es el espíritu quien se ve reconducido a su medida de naturaleza"? Lo sublime se convierte entonces en figura cómica, o converge con el juego. (Por nuestra cuenta, podríamos preguntar también: ¿qué sucede si el dominio del hombre sobre la naturaleza, en la forma destructiva que asume hoy, pone de manifiesto su bajeza? Lo sublime resulta entonces trágico). Como vemos, Adorno pone a lo sublime en cierta relación, que es histórica, entre el hombre y la naturaleza, y con ello se contrapone a una concepción que, por ignorar ese carácter histórico, resulta a la postre especulativa, como en el caso de Kant.

Adorno desmitifica así lo estéticamente sublime en Kant —lo que hay de ahistórico en él— al ponerlo en relación con lo humano concreto. Pero, a su vez, la exaltación de la grandeza humana que está en la entraña de lo sublime, puede tener en Kant un trasfondo ideológico. O, como dice Adorno: ". . . Al haber situado lo sublime en la grandeza avasalladora, en la antítesis entre poder y debilidad, (Kant) afirmó su clara complicidad con el poder y el dominio." Y, sin embargo, como si quisiera rectificar de raíz tan abrupto reproche a Kant, dice unas líneas más adelante: ". . . Con pleno derecho, definió el concepto de lo sublime por la resistencia del espíritu frente al poder desatado." Con todo, le hace dos objeciones más: la primera es haber limitado lo sublime a la naturaleza, no al arte, cuando ya en su época "aceptó el ideal de lo sublime, Beethoven más que ninguno"; la segunda es haber puesto el sentimiento de lo sublime, a diferencia de los jóvenes de su tiempo, más en lo moral que en lo artístico. Pero, esto sería consecuente, a nuestro juicio, con lo que agudamente y con un carácter más general, el propio Adorno reprocha a Kant, "escribir una gran estética sin entender nada de arte". En rigor, más que ofrecernos un concepto de lo sublime, Adorno se limita a ponernos en guardia, al relacionar lo sublime con la historia y la realidad, contra su concepto especulativo, kantiano. Y esta advertencia no podemos dejar de tomarla en cuenta, al recapitular ahora nuestras ideas acerca de lo sublime.

Reflexión final sobre lo sublime

A nuestro modo de ver, en las concepciones expuestas se aportan elementos básicos para una caracterización de esta categoría estética. Como hemos visto, el sentimiento de lo sublime se despierta en la relación entre la grandiosidad e infinitud de un fenómeno y las limitadas fuerzas humanas, o cuando éstas alcanzan un poder que sobrepasa desmesuradamente lo cotidiano o normal. En la naturaleza, su poder desmesurado amenaza con aplastar al hombre. Pero, donde hay aplastamiento, ya no estamos ante lo sublime sino ante lo trágico. Lo sublime es lo desmedido en la naturaleza y la vida humana. En ambos casos, el hombre se eleva, subleva o sublima al desplegar sus fuerzas. Lo sublime natural es, por un lado, expresión de un poder que el hombre no ha logrado dominar aún, pero que al mismo tiempo le da conciencia del suyo propio. En suma,

el sentimiento de lo sublime despierta en el hombre, frente a las fuerzas naturales y sociales, su confianza en las fuerzas propias. Presenta, pues, una doble faz, objetiva y subjetiva: el fenómeno natural que se le impone con su poder físico, material, lejos de doblegarle, le hace sentirse superior.

Vemos, pues, que lo sublime tiene que ver con el poder en la naturaleza y la vida real. Pero vemos también que no es propiamente sublime mientras el hombre no hace sentir su poder, afirmándose como ser libre ante las fuerzas naturales, o humanas, que le amenazan o sobrecogen. El hombre aterrorizado no puede experimentar el sentimiento de lo sublime. Y lo que lo despierta no es tanto el carácter terrible o terrífico del fenómeno, el poder avasallador que despliega, sino la actitud libre, positiva, del sujeto ante él. Por ello, no se puede suscribir, sin matizarla, es decir sin humanizarla, la afirmación de Burke acerca del terror como fuente de lo sublime. Lo que da a la experiencia de lo sublime su carácter propio es el modo como el sujeto se enfrenta al fenómeno que Burke considera su fuente. El terror de por sí paraliza al sujeto y, con él, a su sentimiento de lo sublime. El mismo fenómeno terrible puede tener, por tanto, efectos diversos; por ejemplo: aterrorizar, en cuyo caso no hay tal sentimiento, o producir asombro o admiración, en cuyo caso el efecto será deleitoso, o relativamente placentero. Pero este efecto sólo se dará si el sujeto se siente liberado del terror u horror, es decir, si no se siente directamente amenazado por él.

En suma, el sujeto tiene que hallarse a cierta distancia del fenómeno terrífico u horroroso para que pueda contemplarlo y despertar en él el sentimiento de lo sublime. Y en esto consiste precisamente lo sublime como categoría estética. No se trata sólo de subrayar, como hace Kant, la afirmación del sujeto como espíritu frente a la naturaleza, sino de subrayar también —como lo subraya Hartmann— que esta afirmación sólo se da en la contemplación. Y mientras el sujeto no puede contemplarla porque le aterroriza o anonada, es decir, mientras no puede mantenerse a cierta distancia —la que le permite sentirse libre y no encadenado a ella—, no puede hablarse propiamente de lo sublime estético.

Con respecto a la concepción de Kant, hay que asumir el reproche que le hace Adorno de limitarlo a la naturaleza, aunque conviene precisar que, en el sentido kantiano, no se trata de una naturaleza en sí, sino en relación con el hombre. Y hay que asumir también el reproche de que Kant pone el acento de lo sublime en lo moral más que en lo propiamente estético. Pero Adorno no sólo hace este

reproche a Kant sino también a Hegel —cuya concepción es una clara expresión de un enfoque contenidista de lo sublime (el contenido para él es la idea), por su compromiso "con afirmaciones extrartísticas". Ahora bien, lo sublime en el arte sólo existe en él —al representarlo en la pintura, o evocarlo en la música—, en cuanto que la obra artística despierta el sentimiento de lo sublime no por su contenido sin más, sino por su forma, o más exactamente: por su contenido formado.

Lo grandioso, lo infinito, lo inconmesurable, no de por sí, como simple contenido, sino por su forma (justamente por su forma adecuada y no por la inadecuada como sostiene Hegel), es lo sublime estético. Y, cabalmente, este "vuelco" hacia la grandeza humana, hacia lo grande en la obra de arte, es el que se da —como subraya Hartmann— en la contemplación. Al especificarse que se trata de la grandeza humana tal como se da, ya formada, en el arte, ponemos el pie en lo propiamente artístico, y no en la grandeza o el contenido extrartísticos. Con ello, tomamos en cuenta las objeciones de Adorno a Kant y Hegel, y especialmente al primero, por hacer hincapié en la naturaleza moral de lo sublime. La grandeza humana está, ciertamente, en la entraña de lo sublime, tanto si se emplea —afirma Hartmann— para el bien como para el mal.

Por último, la relación que establece Adorno —apuntando a Kant— entre poder y debilidad es ideológicamente contradictoria, pues uno es el papel de lo sublime cuando la grandeza es suprahumana al encarnarse en los dioses, y otro es el papel que cumple —como demostró el arte de la burguesía francesa revolucionaria con los cuadros de David y Gericault— cuando la grandeza humana se encarna en los héroes populares o en los revolucionarios. Pero, si se atiende exclusivamente a su contenido ideológico —político o moral—, siempre se corre el riesgo de que se nos escape lo sublime como categoría estética, pues aunque éste tenga su lado ideológico —político o moral—, en el arte sólo puede tenerlo como lo sublime creado o formado, es decir, artísticamente.

V. Lo trágico

A diferencia de otras categorías estéticas —como las de lo bello, lo feo o lo sublime— que se dan, como hemos visto, tanto en la realidad como en el arte, siempre con una dimensión estética, lo trágico casi nunca tiene esta dimensión en la realidad. Veamos, pues, lo trágico fuera de lo estético, en la vida real, antes de considerarlo como una categoría propiamente estética.

Lo trágico en la vida real

En rigor no cabe hablar de la tragicidad de algo real como la naturaleza, pues ésta no es trágica en sí misma sino en cierta relación del hombre con ella. Lo trágico no está, por ejemplo, en la tempestad, el sismo o el huracán que sobrecogen, sino en el hombre que, ante estos fenómenos naturales, sobrecogido u horrorizado ante ellos, se encuentra en una situación trágica. La tragicidad es, pues, propia de la existencia humana. No, en verdad, como un componente esencial o constante de ella, pero sí en ciertas relaciones del hombre (individuos, grupos sociales o pueblos) con el mundo, con la naturaleza, o en determinadas relaciones de los hombres entre sí. En esas relaciones humanas se dan situaciones, comportamientos, actos o resultados de sus acciones que podemos calificar de trágicos. Así, por ejemplo, son trágicos los amores de los jóvenes que, ante la imposibilidad de remontar los obstáculos insuperables que se oponen a su unión, optan —en un pacto suicida— por quitarse la vida (las crónicas de la prensa diaria han registrado, en más de una ocasión, este suceso real); es trágico el destino de la muchacha judía Anna Frank que, escondida durante meses en la trastienda de una casita holandesa bajo la ocupación nazi, acaba por morir en un campo de concentración; trágico fue el final de los miles y miles de atrapados en los edificios que se desplomaran por el sismo de 1985 en la capital mexicana; trágico fue igualmente el destino de los viejos bolcheviques, artífices de la revolución de octubre de 1917, como Bujarin

o Kamenev, que en los años treinta fueron procesados por los tribunales de Stalin y ejecutados como "contrarrevolucionarios". Y, por último, trágico fue también el destino de los combatientes españoles republicanos que, en las últimas semanas de la guerra civil se encontraron en Madrid entre el acoso de las tropas de Franco y las del coronel Casado y, finalmente, se vieron empujados hacia su exterminio.

Existe, pues, lo trágico en situaciones o comportamientos humanos de la vida real que no se confunden, como no se confunden en los ejemplos citados, con otras situaciones o comportamientos en condiciones normales. Ciertamente, si la muerte de los jóvenes enamorados que se suicidaron o de la adolescente Ana se hubiera producido en condiciones normales, como resultado de una enfermedad natural, su desaparición habría sido triste —muy triste dada su juventud—, pero no trágica; si los viejos bolcheviques hubieran caído años antes —como cayeron otros— en los frentes de batalla de la guerra civil, su muerte habría sido heroica, pero no trágica. Y, de modo análogo, los combatientes españoles republicanos habrían caído heroica —y no trágicamente— si hubieran perecido en un enfrentamiento normal con su adversario, y no en las circunstancias de indefensión total en que los dejó el levantamiento de Casado contra el gobierno republicano.

Vemos pues, que si en las situaciones trágicas mencionadas se hace presente la muerte o la derrota, no siempre esta presencia da a una situación humana, o a su desenlace, un tinte trágico. ¿Qué es, entonces, lo que da a la vida real esta dimensión trágica? Pero, antes de responder a esta cuestión, no hay que perder de vista lo que nos interesa directamente: ¿cuál es la relación de lo trágico con lo estético en la vida real? O, más exactamente: ¿puede integrarse lo trágico real en una situación estética y, por tanto, ser percibido, contemplado, estéticamente? Esta es la cuestión que ahora nos proponemos examinar.

La reacción natural ante el objeto trágico por parte del sujeto en la vida real, puede oscilar entre la compasión (por los jóvenes enamorados que se suicidan), la ira ante la muerte de la muchacha en un campo de concentración nazi, el horror ante el terrible final de los atrapados en el edificio derrumbado por el sismo, y la indignación ante los revolucionarios rusos que mueren no sólo humillados y ofendidos, sino deshonrados. No podemos permanecer fríos, insensibles o indiferentes ante lo trágico en la vida real. Somos afectados por ello, y esta afección se muestra como compasión, ira,

horror o indignación. En la vida real, el objeto o acontecimiento trágico no puede ser contemplado de tal modo que su contemplación produzca un efecto placentero. O sea: lo trágico en la vida real no puede convertirse en espectáculo, condición necesaria para que pueda producirse el placer estético.

Incluso si como espectadores nos situamos en la situación trágica que vive otro —pues ciertamente sería imposible que nosotros pudiéramos asistir como espectadores a nuestra propia experiencia trágica—; si por ejemplo, contempláramos un edificio devorado por un incendio en el que acertáramos a ver a un individuo dispuesto a lanzarse al vacío para escapar a las llamas, nos sentiríamos sobrecogidos u horrorizados, y no gozosos por lo que contemplamos. Y es que no podemos convertir a un edificio en llamas y al hombre alcanzado por ellas, en un espectáculo. La conclusión a que llegamos en este punto, es la de que nuestra relación con lo trágico real no puede ser estética. Pero, ¿se trata de una imposibilidad real, es decir, inscrita efectivamente en la naturaleza del objeto contemplado o del sujeto que contempla? Nos estamos refiriendo —claro está— a ambos términos en una situación real; a lo trágico tal como se da en la existencia humana efectiva, y no al que inspirado por una situación real, o partiendo de ella, es representado, imaginado o creado; es decir, a lo trágico en la literatura o el arte, del que nos ocuparemos un poco más adelante. Con estas precisiones, podemos responder a nuestra pregunta anterior que no hay un límite insalvable, ni en el objeto ni en el sujeto, que impida la estetización de lo trágico real. Y, por tanto, que lo trágico se nos presente en la realidad con una dimensión estética.

Ciertamente, ¿por qué no admitir la posibilidad —aunque sea rara o lejana— de que alguien frente al edificio incendiado de nuestro ejemplo anterior, detenga su mirada en la combinación de formas y colores, en los movimientos de las llamas sobre el cuerpo humano, en la expresividad de un rostro angustiado y que, atrapado por todo esto, sienta cierto placer al contemplarlo? No sería, en verdad, el placer monstruoso, sádico, por el sufrimiento del "hombre en llamas" (valga aquí la expresión con que titula Orozco uno de sus murales) o por la angustia y la muerte del desdichado que se arroja al vacío desde el edificio incendiado, sino el placer (no sádico, pero no menos monstruoso) que suscita la contemplación misma.

No hay una imposibilidad lógica que excluya, de un modo absoluto, semejante relación estética con un acontecimiento trágico real, aunque

esa relación debiera considerarse más propiamente *esteticista*, o relación en la que todo valor o fin humano queda supeditado al valor o finalidad estéticos. Pero, en este caso, lo posible estéticamente no lo sería moralmente. Precisemos esto último siguiendo con el ejemplo anterior. Convertir el incendio del edificio, en el que un hombre es devorado por las llamas, en espectáculo u objeto de contemplación, y gozar con las formas, los colores o la expresividad del rotro angustiado, sería no sólo una inmoralidad sino una perversión humana. En este sentido, lo trágico pierde su dimensión estética en la vida real; dimensión que, en cambio, encontramos en ella cuando podemos considerarla desde las categorías de lo bello, lo feo o lo sublime. Y esa dimensión estética que nos resistimos a ver en la vida trágica real, o que repugna reconocerla cuando no se cae en la perversidad o inmoralidad, es justamente la que recuperan imaginativa, creadoramente, la literatura y el arte.

Lo trágico lo encontramos, pues, ya en la vida real, en determinadas condiciones de la existencia humana. Si fijamos, por tanto, nuestra atención en su existencia real, efectiva, en el comportamiento humano, podemos concluir que la situación desdichada en que consiste y el final inexorable a que conduce —el fracaso, la derrota o la muerte—, suscita en el contemplador un sentimiento de horror, ira o compasión, pero no un efecto placentero, a menos que el sujeto, que así mantiene lo estético en la vida real, sea perverso en un sentido humano y moral. Con esta limitación que, como vemos, es más propiamente moral que estética, cabe afirmar que lo trágico se da en la vida real, en la existencia humana, sin que tenga —o, al menos, sin que tenga necesariamente— una dimensión estética.

Lo trágico en el arte

Dejando atrás lo trágico en la vida real, veámoslo ahora en este territorio estético poblado por personajes literarios como Edipo Rey, Otelo, Hamlet, Raskólnikov, Willy Loman, Grigori Mélejov, o el puñado de anónimos hombres del pueblo que van a ser fusilados en un cuadro de Goya (*Los fusilamientos del 3 de mayo*). Todos ellos pertenecen a diferentes épocas y sociedades, y se hallan en situaciones diversas, todas ellas conflictivas. Unos y otros persiguen fines distintos, pero siempre inalcanzables. Todos ellos actúan, se comportan o terminan trágicamente.

Personajes trágicos. A Edipo Rey, como es sabido, Sófocles le da vida (y muerte) en la Antigüedad griega. No obstante su elevada posición social, Edipo es un hombre desdichado que despliega activamente su voluntad y trata de imponerla a un destino ineluctable. Nada puede hacer, sin embargo, ante ese destino que se cumple inexorablemente. Otelo y Hamlet, los personajes de las tragedias modernas de Shakespeare, se rebelan contra fuerzas terrenas —no suprahumanas— que se oponen al desenvolvimiento libre de su personalidad. La tragedia chespiriana se halla bajo el influjo del humanismo burgués moderno que pone al hombre en el centro del universo. Liberado de los grilletes feudales, este hombre burgués aspira a desenvolverse libre e ilimitadamente. Pero límites terrenos, sociales, se interponen en su camino. Surge así en estas tragedias modernas un conflicto entre las aspiraciones individuales y las posibilidades sociales de su realización. Otelo y Hamlet sucumben en el camino emprendido sin ver cumplidas sus aspiraciones. Encarnan así un humanismo trágico, condenado por razones históricas, objetivas, a quedar en la utopía. Las situaciones en que se encuentran desembocan en la muerte. Forman parte de un mundo cerrado que claramente Hamlet caracteriza con estas lapidarias palabras: "El mundo entero no es sino una cárcel."

Raskólnikov, el personaje de *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, vive en una sociedad autocrática, asfixiante, en la que la personalidad individual no sólo se ve constreñida, sino degradada. En este mundo cerrado, la libertad es ilusoria. ¿Cómo saltar sus muros? ¿Cómo encontrar una salida? Y, si se salta o se sale, ¿no significará ello atentar contra los demás? ¿Tal vez debo sujetarme a la ley o violarla? ¿Debemos buscar la felicidad por otras vías? ¿Acaso por la violencia? Pero, ¿podemos imponer la violencia, aunque sea a un solo hombre en nombre de todos? Raskólnikov se debate en estos dilemas sin lograr escapar de ninguno. No está en sus manos abrir una situación cerrada.

Willy Loman es el personaje central de *La muerte de un viajante*, la tragedia contemporánea de Arthur Miller. Vemos en ella a un hombre triturado en la sociedad capitalista por el engranaje implacable de un mecanismo social que le va cerrando, una tras otra, las puertas de su horizonte vital. En ese mundo cerrado no hay más salida que la muerte y a ella se encamina inexorablemente Willy Loman. ¿Y cuál es el destino de Grigori Mélejov, el héroe principal de la novela de Sholojov, *Sobre el Don apacible*? Mélejov vive los tiempos terribles de la Revolución Rusa y de la guerra civil. Pero los vive

sin vivirlos como tales, sin esperarlos ni quererlos, arrastrado por ellos sin poder escapar de este doble huracán social. En una situación tan oscura y compleja, este campesino ruso de carácter fuerte y generoso no acierta a comprender su relación personal con la revolución y la guerra civil, y su situación se vuelve trágica: al no poder estar a la altura de los grandes acontecimientos, se hunde irremisiblemente. Y lo trágico lo hallamos también en las artes como la pintura. Un ejemplo paradigmático de la presencia de lo trágico en ella es el famoso cuadro de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*. Los patriotas que van a ser fusilados por la soldadesca francesa, y que con los brazos en alto, arrodillados o tapándose los oídos, se enfrentan al destino que ya sufre el muerto que aparece escorzado a la derecha del cuadro, viven en ese momento, ante el pelotón de ejecución, una situación verdaderamente trágica.

Primer acercamiento a lo trágico

Los personajes citados se encuentran en situaciones existenciales muy diversas que se dan, a su vez, en diferentes sociedades y tiempos. Sin embargo, todos ellos ofrecen —así como las gentes anónimas del cuadro de Goya—, rasgos comunes en ellas: viven experiencias desdichadas que a ninguno de ellos puede complacer; por el contrario, sufren y quisieran escapar de la situación infeliz en que se hallan arrojados. Pero, justamente, lo que caracteriza a ésta en todos los casos es la imposibilidad de salir de ella. Se trata, pues, de un conflicto sin solución, o más exactamente con una solución negativa o un desenlace desdichado para el personaje trágico.

Tenemos, pues, en el conflicto vital que desgarra a Edipo Rey, Otelo, Hamlet, Raskólnikov, Willy Loman, Grigori Mélejov o a los patriotas de *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*: *a*) una situación desdichada; *b*) cerrada y *c*) con un desenlace inexorable: la derrota, el fracaso o la muerte. Con estos tres rasgos tocamos, en un primer acercamiento, la sustancia misma de lo trágico. Pero tratemos de acercarnos más a esa sustancia de la mano de Aristóteles, el más grande tratadista de lo trágico.

La tragedia según Aristóteles

Al reflexionar sobre lo trágico en su *Poética*, Aristóteles tiene presente sobre todo la práctica literaria de los grandes poetas griegos:

Esquilo, Sófocles y Eurípides. Así pues, él no inventa la tragedia como género. Esta ya existe con la madurez y el esplendor que alcanza con los autores mencionados. Su mérito estriba en haber generalizado esa experiencia teatral concreta en el plano teórico y en haber destacado, al meditar sobre ella, sus rasgos esenciales. Ya en este punto se aparta de su maestro Platón, quien no podía legarnos un tratado semejante, ya que nunca admitió que la presentación escénica de las pasiones de los hombres y los dioses fuera digna de una teoría. Al mostrar las pasiones humanas o divinas en escena, la tragedia sólo contribuye a apartar a los hombres de su vida más noble: la consagrada a la contemplación de las ideas. Critica por ello en *La república* a los poetas, ya que al imitar imitaciones de las ideas, alejan a los hombres de la verdad. Pero critica también la tragedia por razones morales ya que, al mostrar las pasiones humanas, queda asociada a la parte más oscura e innoble del alma. Así pues, la condena de la poesía, incluida la tragedia, y la expulsión de los poetas de la comunidad ideal o Estado perfecto por apartar al hombre de su vida auténtica como ser racional, son congruentes con su metafísica de las ideas y con sus teorías de la verdad y la bondad moral.

Lejos de condenar la tragedia, Aristóteles ve en ella la cumbre del arte. Tan elevada apreciación proviene justamente de que, a juicio suyo, y contra lo que sostiene Platón, la tragedia se relaciona con los aspectos más nobles y elevados del hombre. En este sentido, se halla emparentada con la epopeya ya que, como ella, tiene un alto valor moral. La tragedia es, como dice en su *Poética* (1149, *a*), "reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas". Presenta a los hombres mejores de lo que son normalmente y en esto se diferencia de la comedia, "puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores de lo que son" (*ibid.*, 1448, *a*). Es decir, no cualquier hombre puede ser personaje trágico, sino sólo aquel cuyos actos tienen, por su grandeza, un elevado contenido moral. En suma, el valor de la tragedia reside para Aristóteles, precisamente, en aquello que Platón no encuentra en ella: su dimensión moral.

La tragedia consiste para Aristóteles en actos humanos en el curso de los cuales la felicidad se trueca en desgracia, o la buena suerte en mala. El personaje trágico se encamina con sus actos hacia un final desdichado. Y, poniendo el ejemplo de Eurípides —el más trágico, por cierto, de los poetas— sostiene: "Yerran los que reprochan a Eurípides el hacer que sus tragedias, muchas por cierto de ellas, terminen en desventuras que, como queda dicho, es lo co-

rrecto" (*ibid.*, 1453, *a*). Así pues, el personaje trágico es un ser desdichado, ya que su vida desemboca en la desventura; por tanto, su destino es sufrir. Ahora bien, no basta sufrir para que el destino del personaje sea de por sí trágico. Si su desdicha y sufrimiento se producen "por su maldad o perversidad", no cabe hablar propiamente de un desenlace desventurado o de un sufrimiento trágico. Si se trata de un monstruo o un individuo tan perverso que excluya la inocencia, no estamos ante un personaje trágico. Aunque haya cometido crímenes, como Edipo Rey u Orestes, el héroe trágico no es, en definitiva, malvado o culpable.

Aristóteles no se limita a señalar el comportamiento noble y elevado del personaje trágico que desemboca en un final desdichado, sino que subraya también el modo como —dado el carácter de sus acciones y de su comportamiento— afectan esas acciones y ese comportamiento al espectador.

La reproducción imitativa de las pasiones en que consiste la tragedia, tiene un efecto específico y positivo sobre el espectador que Aristóteles llama *kátharsis*, término griego que suele traducirse por "purificación". Mediante la imitación de los efectos extremos, de terror (*fobos*) y de conmiseración (*eleos*), éstos adquieren como término medio "un estado de pureza". Al mostrar las pasiones extremas, la tragedia libera al espectador de la carga pasional que le pesa y, de esta manera, ejerce deleitando o con un "lenguaje deleitoso" un efecto saludable. Hay, pues, una unidad estrecha entre esta demostración propia, peculiar del terror y la conmiseración, y el placer, que no es cualquier placer sino el placer propio, creado por el poeta. O, como dice Aristóteles: "No se ha de buscar sacar de la tragedia cualquier delectación, sino la suya propia. . . El poeta debe proporcionar precisamente ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede. . ." (*Poética*, 1453, *b*).

Así pues, las pasiones humanas, liberadas de su carga extrema mediante la imitación que procura semejante placer, no producen el efecto natural que producirían en la vida real, sino el catártico, depurador, propio de una obra de arte. En este tránsito del efecto real, natural, al efecto creado, está marcado, a nuestro juicio, el tránsito de lo trágico en la vida real a la tragedia artística, tal como la define Aristóteles: ". . . reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas en deleitoso lenguaje. . . que determina entre conmiseración y terror el término medio en que los efectos adquieren estado de pureza".

Poniendo en relación las ideas de Platón con las de su maestro

Aristóteles, advertimos que uno y otro, por vías distintas, se proponen alcanzar el mismo fin. Si bien es cierto que para Platón la representación de las pasiones es nociva, en tanto que para Aristóteles por el contrario es positiva, esto último se debe a que la *káthasis* permite alcanzar lo que buscaba Platón: no el sometimiento a las pasiones, sino la liberación o purificación de ellas.

En suma, Aristóteles hace entrar en la idea de lo trágico: *a*) su carácter conflictivo; *b*) el final desdichado del personaje trágico; *c*) su comportamiento noble y elevado; *d*) su efecto catártico, depurador en el espectador, y *e*) el placer propio (estético) que procura.

Compasión e ideología

La definición aristotélica de la tragedia incluye, como vemos, el efecto de los actos del personaje trágico en el espectador como un rasgo esencial. Se trata, como hemos visto también, de un efecto saludable, liberador. En su producción desempeña un papel importante —junto con el temor— la conmiseración o compasión por la cual el espectador hace suyo el sufrimiento del héroe. Pero Aristóteles precisa que no todo sufrimiento o desdicha suscita la compasión del espectador en la tragedia. "La compasión se funda en lo inmerecido de la desdicha." Por tanto, no todo se puede compadecer. Con esto, queda subrayado lo que ya habíamos expuesto: que si bien lo trágico conlleva siempre desdicha o sufrimiento, no todo sufrimiento o desdicha es de por sí trágico. Sólo cabe compadecer el sufrimiento o la desventura que el héroe que los sufre, inocentemente o por error, no merece soportar. Así pues, si la tragedia supone el paso a la desdicha, a la mala suerte, esto debe entenderse como un paso inmerecido.

De lo anterior se desprende que si la compasión se funda en la tonalidad valorativa que, a los ojos del espectador, adquiere la desdicha del personaje trágico, ya que ésta puede ser merecida o inmerecida, culpable o inocente, justa o injusta, ha de darse en el horizonte ideológico (moral, político, religioso, etcétera) que lo pertrecha con la correspondiente tabla de valores. Y justamente, con base en cierto criterio valorativo, ideológico, puede considerarse como trágica una situación desdichada. Partiendo, pues, de la idea aristotélica de la compasión "que se funda en lo inmerecido de la desdicha" y, por tanto, partiendo de un criterio ideológico, tomemos por nuestra cuenta, como ejemplo, dos cuadros con cierta se-

mejanza temática. Se trata, en un caso, de *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, de Goya (Museo del Prado, de Madrid) y, en el otro, de *La ejecución de Maximiliano*, de Manet (Tate Gallery, en Londres). Ambos cuadros representan una misma escena de fusilamiento e ilustran lo que, en términos aristotélicos, se puede o no compadecer.

Veamos, en primer lugar, el cuadro de Goya que alguien ha caracterizado como "el grito más terrible que ha lanzado España junto con el *Guernica* de Picasso". Detengamos nuestra mirada en la pintura genial de Goya. En ella vemos un puñado de gentes del pueblo ante el pelotón de soldados que se disponen a disparar sobre ellos. La soldadesca constituye un bloque pétreo, despersonalizado —no se ve el rostro de ninguno de los fusileros— frente al grupo de sus inminentes víctimas. Pero, en este grupo, cada uno de sus componentes reacciona de un modo individual. Destaca en él la figura de un hombre, iluminada toda ella por la luz de un farol, que con los brazos en cruz increpa a sus verdugos, simbolizando así la ira y la protesta de todo un pueblo. La situación angustiosa de estos hombres que van a ser fusilados, y que Goya nos presenta con "brutal" realismo y tremenda expresividad, va a ser coronada inexorablemente —ya lo es para el desdichado que yace sin vida y en escorzo al pie del grupo— con la muerte. Es una situación trágica que promueve nuestra compasión por quienes ya han muerto o han de morir inevitablemente.

Ahora bien, esta conmiseración no es puramente emotiva ni se funda simplemente en nuestra conciencia de su final desdichado. No surge en un vacío ideológico; es decir, con indiferencia hacia los valores o fines que están en juego, o hacia la naturaleza de su sufrimiento. Juzgamos trágica su situación, compartimos su sufrimiento y simpatizamos con él a la luz de ciertos valores, o toma de posición ideológica. De acuerdo con ellos y con ella, los hombres que han sido o van a ser inexorablemente víctimas de las descargas de la soldadesca francesa, no merecen esa muerte y son, por tanto, inocentes. Su sacrificio es injusto. Por el contrario, la acción del pelotón de fusilamiento nos parece injusta y repulsiva. Despojados de toda aureola heroica, los soldados del victorioso ejército de Napoleón sólo son, para nosotros, una máquina perfectamente engranada de asesinar, o un bloque, sólidamente integrado, de culpables de muertes inmerecidas, injustas. En contraste con todo esto, el sufrimiento de los hombres del pueblo aún vivos: del que se tapa los ojos, del que se sujeta la cabeza, del que se arrodilla, o del que con los brazos en alto recrimina a los que se disponen a disparar, nos

parece —a la luz de nuestro criterio ideológico que condena la muerte de todo inocente, o toda invasión, sea del color que sea, de la tierra de cualquier pueblo— un sufrimiento trágico que por inmerecido e injusto suscita nuestra compasión.

Veamos ahora el cuadro de Manet en el que se representa el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, tras la derrota de sus tropas invasoras en México. Por el tema, e incluso por su composición, el cuadro de Manet se asemeja al de Goya. También en él unos hombres —el emperador y los dos generales mexicanos, traidores a su patria, que lo acompañan— se enfrentan al pelotón de ejecución. Y, sin embargo, su situación no nos parece trágica, puesto que no encontramos en ellos esa inocencia que tiñe los actos del personaje trágico. Maximiliano y los dos generales que van a ser víctimas de las descargas de los soldados de Juárez son culpables. Su destino fatal por ser merecido, por ser culpables de haber invadido, oprimido, desencadenado calamidades y sufrimientos de un pueblo, no permite compadecerlos. Nuestra simpatía está con ese pueblo, y no con los máximos responsables de sus males.

En suma: el sufrimiento o la muerte de por sí, como ya había observado lúcidamente Aristóteles, no bastan para caracterizar a un personaje, a una situación o a su desenlace como trágicos. Todo ello tiene que ser considerado en un contexto ideológico, valorativo, justamente el que permite tender el puente de la compasión entre el espectador y el personaje trágico por la situación en que se encuentra o el desenlace de ella.

Los fines en la colisión trágica

El conflicto, la colisión, está, como hemos visto, en la entraña misma de lo trágico. Toda situación trágica es conflictiva. Cambian históricamente la naturaleza del conflicto y las fuerzas que se contraponen. El conflicto puede darse entre hombres y dioses, entre el Estado y la familia o los individuos, o entre individuos entre sí, o entre grupos y clases sociales. A este último tipo corresponde la que Marx y Engels —en polémica con Lassalle, autor de *Franz von Sikingen*—, han llamado la verdadera tragedia revolucionaria. Poniendo de manifiesto el fundamento histórico-social del conflicto trágico, Marx y Engels ven la naturaleza de la tragedia revolucionaria —fallida según ellos en la obra de Lassalle—, en la contradicción entre unas aspiraciones exigidas históricamente y la imposibilidad, también

histórica, de satisfacerla. O, como dice Engels: "Entre el postulado histórico necesario y la imposibilidad práctica de su realización."

Y, con esto, se destaca ante nosotros el papel de los fines en el conflicto trágico, a los cuales nos referiremos ahora apoyándonos en Hegel.

El carácter de los fines en juego y la actitud hacia ellos son esenciales en el conflicto trágico. No cualquier fin motiva un comportamiento trágico. No cualquier actitud puede ser calificada de trágica.

En cuanto a la naturaleza de los fines, Hegel (en sus *Lecciones de estética*) insiste en señalar su grandeza humana. Como parte del "verdadero fondo de la acción trágica", hay que verlos "en el ciclo de las fuerzas legítimas y verdaderas que determinan la voluntad humana". Los fines que mueven al personaje trágico son elevados y legítimos. O como dice Hegel: "Lo que les empuja a la acción es precisamente su motivo moral legítimo." La naturaleza elevada, universal y moral de los fines determina que el carácter del conflicto, al pugnar el héroe trágico por su realización, sea irreconciliable. La lucha hay que librarla, por ello, hasta sus últimas consecuencias, y éstas sólo pueden ser —dada la imposibilidad de realizar los fines— la desdicha, la muerte. No cabe otro final, razón por la cual la conciliación es imposible. El fin determina, asimismo, el comportamiento verdaderamente trágico como aquél en el que dadas la universalidad y grandeza humana del fin, no se puede renunciar a perseguirlo. Comportarse así, significaría renunciar a afirmarse humanamente, a sí mismo. Así pues, el comportamiento trágico, que incluye necesariamente esta prosecución del fin hasta el sacrificio propio o hasta el desenlace desdichado del conflicto —la derrota, el fracaso o la muerte— es, en definitiva, la victoria, la afirmación del héroe trágico en su verdadera humanidad. Y si los fines que se persiguen no imponen ese sacrificio o admiten la conciliación y, por tanto, un final feliz, ello significa que no estamos, en verdad, ante el desenlace que corresponde a un conflicto trágico. Es lo que Hegel viene a decirnos con estas palabras: "Si los intereses enfrentados son de tal suerte que no vale la pena el sacrificio de los personajes, ya que podrían alcanzar sus fines conciliándose entre sí, entonces el desenlace no necesita ser trágico" (*Lecciones de Estética*).

En suma, no basta subrayar —como se hace desde Aristóteles— el desenlace desdichado del conflicto trágico, sino que hay que subrayar también lo que lleva —como señala Hegel— a ese final desdichado. O sea: la imposibilidad de la conciliación en virtud del carácter de los fines que se persiguen y de los interses que entran en colisión. Los fines y los intereses en pugna son tan vitales, esenciales o profundos en un

sentido verdaderamente humano, que no cabe la conciliación. No hay, pues, más opción que la lucha hasta sus últimas consecuencias, hasta un final que sólo puede ser desdichado —el fracaso, la derrota o la muerte—, dado que el fin que determina las acciones del personaje trágico, no puede realizarse. Renunciar a la lucha, buscar la conciliación o el compromiso, equivaldría a disminuir su estatura humana. Por el contrario, perseguir los fines universales, verdaderamente humanos, sin admitir conciliación o compromiso, significa afirmar al hombre como tal aunque esos fines no se cumplan; es decir, aunque el conflicto tenga un final desdichado.

Pesimismo y optimismo trágicos

Si el conflicto trágico desemboca en la derrota, el fracaso o la muerte, la tragedia no deja al parecer resquicio alguno al optimismo. La absolutización del destino individual del personaje trágico sólo permite hablar de una tragedia pesimista. Sin embargo, si se ve en ella la afirmación del hombre como tal, haciendo abstracción del sacrificio del individuo, del hombre de "carne y hueso", cabe hablar de la tragedia optimista. Ahora bien, semejante absolutización de uno y otro polo pierde de vista lo que sólo se puede dar en una unidad y tensión de los opuestos. Tiene razón, por ello, Alfonso Sastre cuando afirma que "la tragedia, en sus formas más perfectas, significa una superación dialéctica" del pesimismo y del optimismo. O cuando propone "como fundamental determinación de lo trágico la esperanza"; es decir, "la esperanza activa y superadora" en la que se resuelve algunas veces esa tensión entre el pesimismo y el optimismo (*Anatomía del realismo*).

Así pues, el significado profundo de lo trágico, gracias al cual ocupa un lugar tan señero como categoría estética, está en la afirmación de una condición humana universal que exige la realización de ciertos fines a los que no puede renunciarse, y está asimismo en el sacrificio que impone —con su fracaso, su derrota o su muerte— a los individuos concretos que, en unas condiciones históricas y sociales determinadas, los hacen suyos y luchan por realizarlos.

Fig. 6. *El hombre en llamas*, pintura al fresco de José Clemente Orozco en la cúpula del Hospicio Cabañas de Guadalajara, Jalisco. Este hombre devorado por el fuego constituye una alegoría pictórica de la dimensión trágica y sublime que Orozco descubre en la existencia humana, junto a la degradada y corrompida de la que da testimonio en otras obras. (3a. parte, cap. IV.)

Fig. 59. *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid* (Museo del Prado) de Francisco de Goya nos hace ver la trágica situación de un grupo de patriotas madrileños que se enfrentan al bloque pétreo, implacable, del pelotón de fusilamiento. (3a. parte, cap. v.)

Fig. 60. En este detalle del cuadro de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid*, vemos al desdichado que yace sin vida, anticipando el destino inexorable que aguarda a todo el grupo y que suscita nuestra compasión. (3a. Parte, cap. V.)

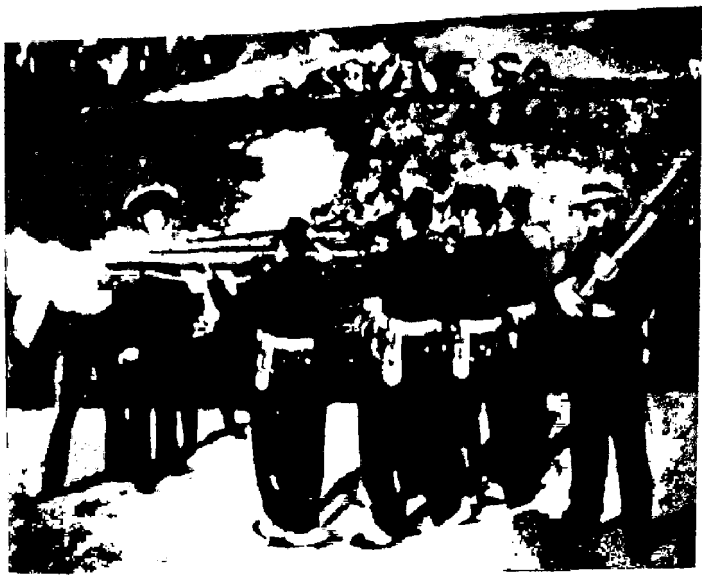


Fig. 61. Este cuadro de Edouard Manet, *La ejecución de Maximiliano*, de 1867 (Museo de Boston) se asemeja por el tema, e incluso por su composición, al de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Pero en él se confirma lo que ya había observado Aristóteles: que la muerte de por sí no basta para caracterizar a una situación como trágica; en este caso la del emperador Maximiliano y los dos generales mexicanos, traidores a su patria, que lo acompañan. (3a. parte, cap. v.)

Fig. 62. El título de este grabado "Ya no hay remedio", de la serie *Los desastres de la guerra* de Goya, expresa claramente el carácter trágico del desenlace de la situación vivida por los personajes goyescos. (3a. parte, cap. v.)

g. 63. En *El grito* de Edvar Munch la figura humana se retuerce y deforma para
der expresar un terror sin límites. (1a. parte, cap. II.)

Fig. 64. El mural de Picasso, *Guernica* (1937), del que se ha dicho con razón que comparte con *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* de Goya, "el grito más terrible que ha lanzado España", es un ejemplo genial de lo trágico en la pintura. (3a. parte, cap. v.)

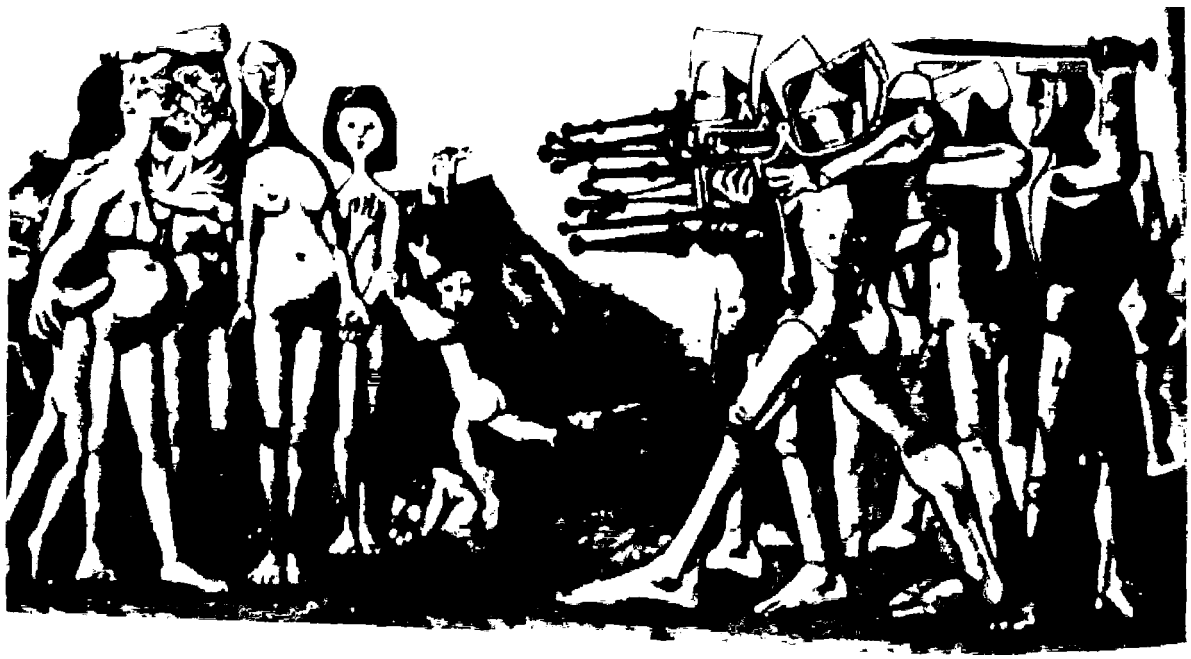


Fig. 65. Picasso vuelve a llevar una situación trágica a la pintura con su *Masacre en Corea* (1951). (3a. parte, cap. v.)

Figs. 66 y 67. El conflicto trágico con su desenlace desdichado se hace presente en estas dos escenas del film de Eisenstein, *El acorazado Potemkin*. Arriba: los cosacos lanzan una carga implacable contra el pueblo inerme; abajo, una de sus víctimas yace en el suelo con sus manos desnudas ante los fusiles que le apuntan. (3a. parte, cap. v.)

Fig. 68. Como puede apreciarse en esta escena del film de Charles Chaplin, *Tiempos modernos*, lo cómico al desvalorizar cierta realidad —en este caso, el maquinismo en la sociedad capitalista desarrollada— se convierte en una vigorosa forma de crítica social. (3a. parte, cap. VI.)

Navidades de 1880

Navidades de 1881

9. La política y los políticos siempre han sido temas predilectos —mientras
tad de prensa y de expresión lo ha permitido— de caricaturistas y humoris-
España tiene ya una larga tradición como puede verse por esta ilustración
de la revista *El Loro* en la que los políticos gobernantes de la época feste-
zosos las navidades cambiando simplemente de un año a otro el plato que
ponen a engullir: el Presupuesto en 1880, aderezado con la salsa "El País",
80, y el Poder, sazonado con las "Promesas en conserva" en 1881. (Dibujos
dos del libro de Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en Es-*
paña. Comunicación, Madrid, 1979.) (3a. parte, cap. VI.)

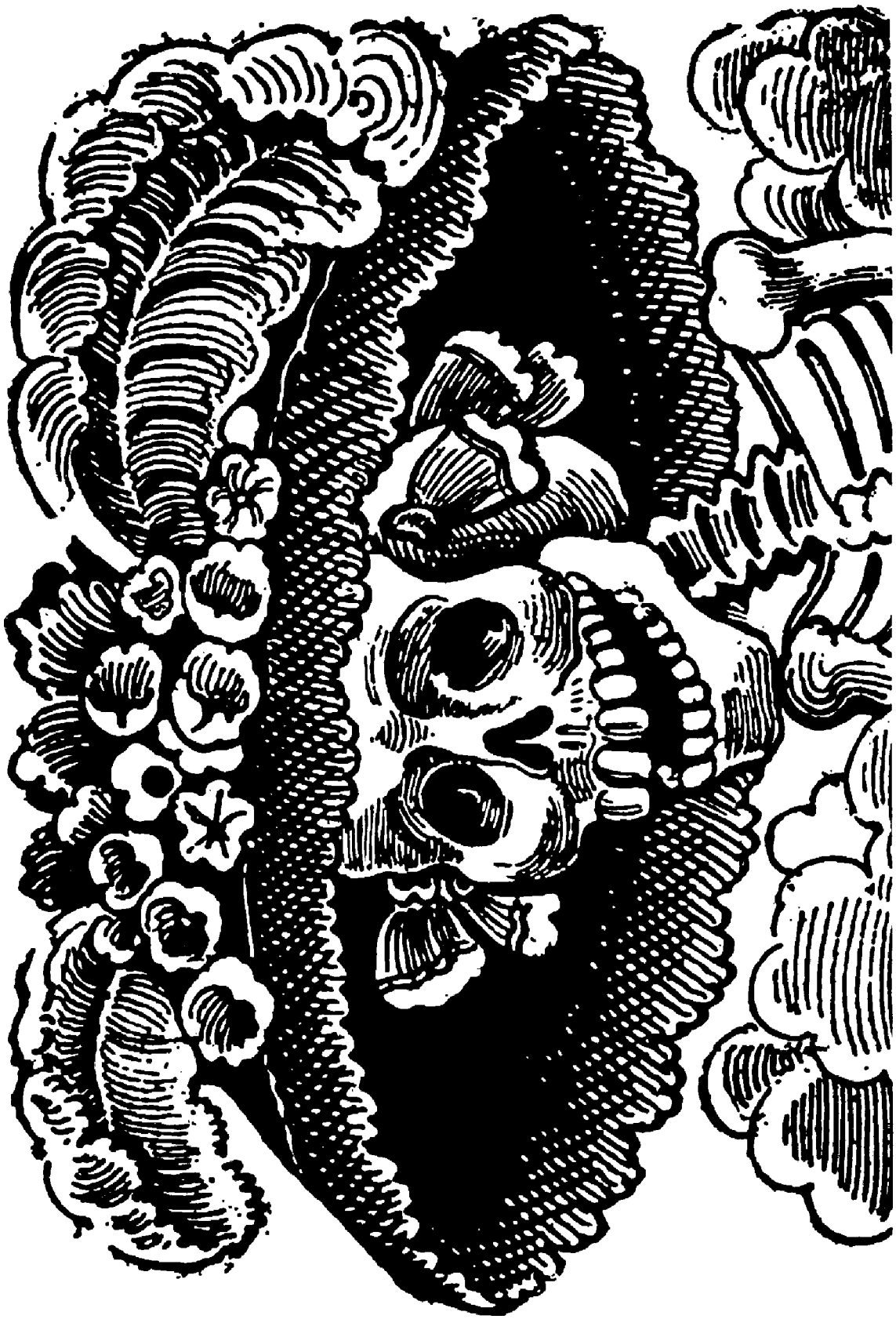


Fig. 70. *Calavera catrina* de José Guadalupe Posada, con la que el gran grabador mexicano desvaloriza el emperifollado mundo "catrín" o "bella sociedad" porfiriana que será arrasada por la Revolución Mexicana de 1910. (3a. parte, cap. VI.)

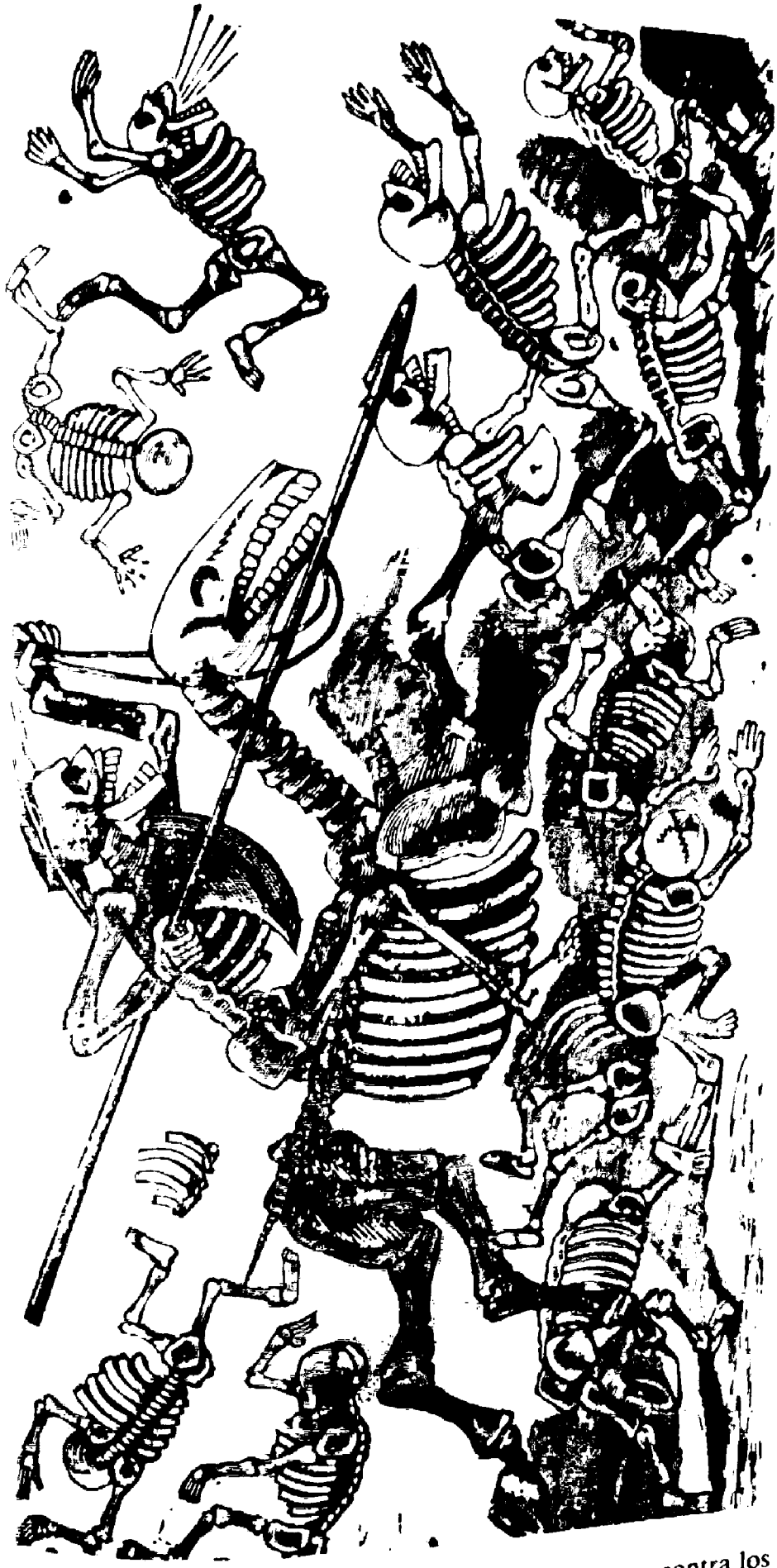


Fig. 71 Con sus calaveras, Posada arremete sarcásticamente contra los poderosos, La de Don Quijote muestra al manchego en la misión que le asignó Cervantes: imponer su ley, desfaciendo entuertos. (3a. parte, cap. v.)

Fig. 72. José Clemente Orozco, en estos dos dibujos a pluma, cultiva la sátira política en los años turbulentos de la Revolución Mexicana. Arriba: prominentes políticos de la época de Francisco I. Madero adulan a la patria. Abajo: Madero es revenciado por algunos políticos mexicanos. (Ilustraciones tomadas del libro de Alma Reed, *Orozco*, FCE, México, 2a. ed., 1983.) (3a. parte, cap. v.)

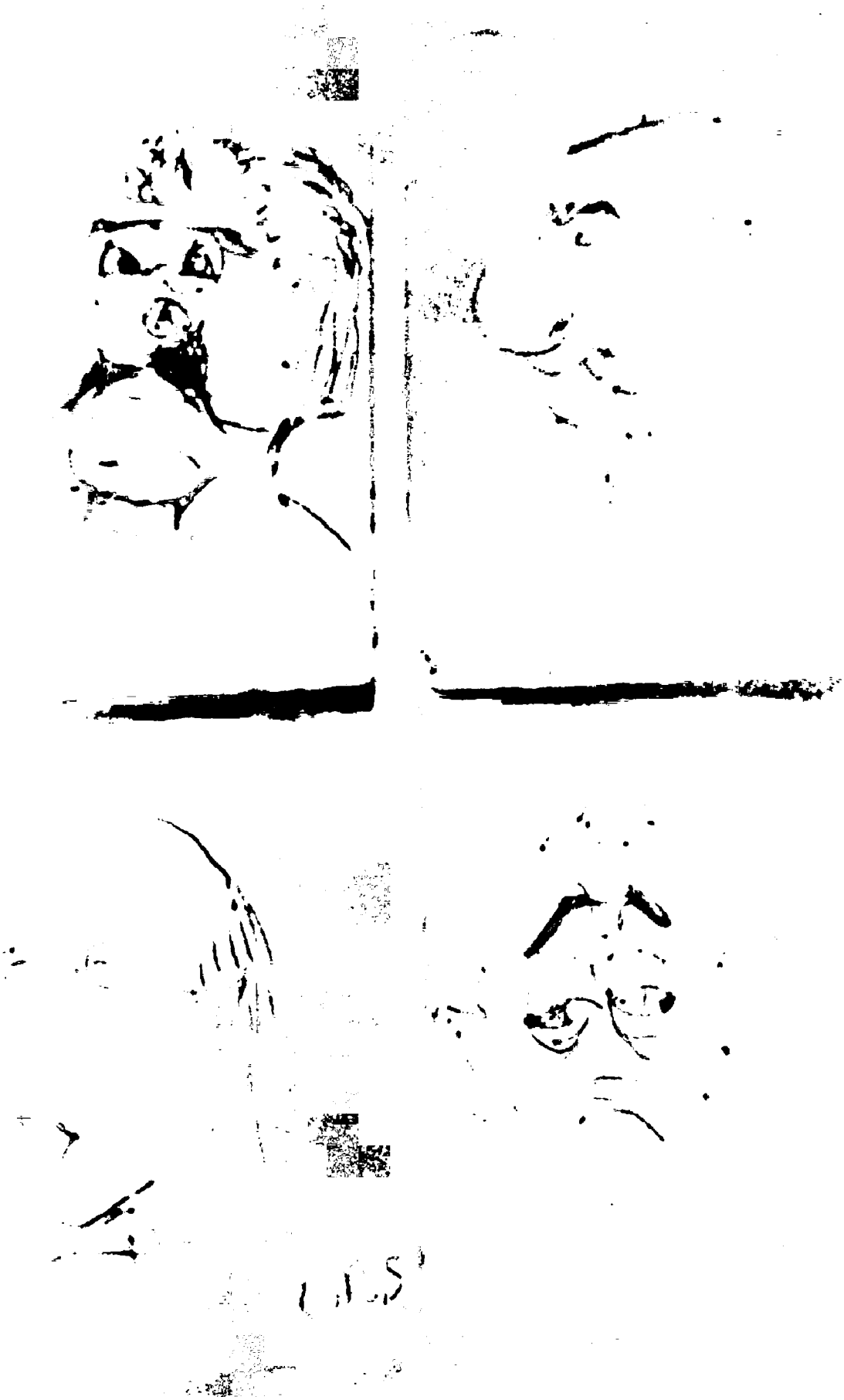


Fig. 73. *Rostros diversos*, de Juan Enrique Sánchez Rebolledo (1958), en los que la comicidad está más cerca de la sátira agresiva que del humor compasivo. (3a. parte, cap. VI.)

Fig. 74. Lo extraño, fantástico e irreal, que surge de la unión de lo más heterogéneo en los seres reales, se hace presente en la parte central del tríptico, *El jardín de las delicias* de El Bosco (Museo del Prado). (3a. parte, cap. VII.)

Figura 7. El distanciamiento del orden normal o natural, que caracteriza a lo grotesco, como medio para descalificar cierta realidad, se da claramente en *El carro de heno* (parte central) de El Bosco (Museo del Prado, de Madrid). (3a. parte, cap. VII.)

Fig. 76. Lo grotesco con sus rasgos esenciales se pone de manifiesto en este detalle, "El infierno", de *El jardín de las delicias* de El Bosco.

VI. Lo cómico

Hacia una definición seria de lo cómico

En nuestra vida cotidiana distinguimos fácilmente la comicidad de un gesto, de un ademán, de una situación o de una confusión de ideas o palabras, por el efecto —la risa— que suscita en nosotros. El maullido de un gato en una solemne ceremonia produce este efecto, tanto más intenso cuanto más solemne sea el acto. De modo análogo lo producen: la palabrota del espectador que sufre un pisotón involuntario, mientras en el teatro se representa una escena patética; el eminente profesor que, al recibir el diploma de doctor honoris causa, vuelca el vaso de agua de la mesa sobre el diploma que, solemnemente, se le entrega; el árbol de utilería que se desploma inesperadamente sobre el actor que declama apasionadamente unos versos de amor en el escenario; el fogoso orador político que, al tratar de enjugarse el sudor, saca de su bolsillo una prenda íntima de su amante, etcétera.

Todas estas situaciones tan diversas provocan una misma reacción placentera y, en mayor o menor grado, brusca, explosiva: la risa.

Aunque la risa se ha considerado en el pasado como un don de Dios o una fuerza creadora (en la Antigüedad romana), o una emanación del diablo o fuerza destructiva (en el cristianismo primitivo), también se ha tendido a verla como un rasgo propiamente humano. Aristóteles dice que "el hombre es el único ser vivo que ríe" y que el recién nacido se convierte propiamente en ser humano cuando ríe por primera vez (a los cuarenta días de haber nacido); Rabelais afirma que "la risa es lo típico del hombre". Lo que puede afirmarse, sin desconocer todo esto, es que la risa es tan vieja como la humanidad, y que si en un sentido más amplio define al hombre ("dime de qué te ríes y te diré quién eres", sentenciaba Goethe), en un sentido más restringido se halla estrechamente vinculada a la comicidad.

Si lo cómico en general, en mayor o menor medida, provoca la risa o, en alguna de sus formas, como habremos de ver, suscita este reír por lo bajo que es la sonrisa, cabe preguntarse: ¿por qué se reacciona así? ¿Hay en la situación cómica algunos elementos característicos que determinan este comportamiento peculiar del ser humano que desemboca y se condensa en la risa? Y, por otro lado, ¿puede darse ésta ante una situación que no sea verdaderamente cómica? Estas preguntas nos obligan a caracterizar cuidadosamente lo cómico. Quizás debiéramos en este terreno movedizo aferrarnos a las definiciones que, ciertamente, no escasean a lo largo de la historia del pensamiento estético. Tomemos, en un manojo apretado, varias de ellas.

Hobbes: sentimiento brusco de nuestra superioridad al reconocer la inferioridad de otro, o nuestra inferioridad interior.

Hegel: ". . .Satisfacción infinita, la seguridad que se experimenta de sentirse elevado por encima de la propia contradicción y de no estar en una situación cruel y desgraciada. . ."; la personalidad "que, en su independencia se eleva por encima de todas las cosas finitas, segura y feliz en sí misma, sigue siendo el principio de lo cómico más elevado".

Groos: sentimiento de nuestra superioridad sobre algo anormal que no suscita compasión ni temor.

Volket: un sentimiento de superioridad, entendida ésta como una superioridad juguetona, desinteresada, por encima de las cosas, es un elemento sustancial de lo cómico.

No nos llevan muy lejos, o más bien nos llevan demasiado lejos, estas definiciones por la vía de la conciencia de nuestra superioridad sobre algo inferior, finito o anormal, propias de estéticas especulativas o psicologistas. Tenemos, pues, que echarnos a cuesta la tarea de buscar una definición más convincente de lo cómico. Pero, al hacerlo, nos contiene el recuerdo de las palabras del romántico Jean Paul cuando dice que "las definiciones de lo cómico tienen, en general, el mérito y la gracia de ser todas cómicas y producir aquel sentimiento estético y aquel resultado que en vano tratan de precisar lógicamente" (cita de Marcos Victoria, en su *Ensayo preliminar sobre lo cómico*).

Ahora bien, de la misma manera que la definición de la sal no puede ser salada, ni la de la superstición, supersticiosa, la definición de lo cómico, la búsqueda de algunos rasgos esenciales, no tiene por qué ser cómica. Por el contrario, ha de "tomar en serio" lo cómico,

que es justamente lo opuesto —como veremos— a la seriedad. Así pues, con la precaución de no caer donde han caído definiciones como las antes citadas y de tomar en cuenta la advertencia de Jean Paul para no suscitar lo que se trata de definir, acerquémonos por diversas vías a la categoría estética de lo cómico tratando de apresar su núcleo medular.

Naturaleza contradictoria de lo cómico

Si volvemos de nuevo sobre los ejemplos anteriores, veremos que en todos ellos se pone de manifiesto cierta incongruencia, inadecuación o contradicción, que puede revestir varias formas. Kant veía en la entraña de lo cómico "la reducción repentina a la nada de una intensa expectativa" (*Crítica del juicio*). El efecto cómico surge de algo que se espera intensamente y se resuelve en una nimiedad. Es lo que nos muestra la vieja fábula de Esopo: la montaña que pare un ratón. La espera de algo grande, proporcionado a la montaña, se resuelve en algo ínfimo: el nacimiento de un ratón. También puede servir de ejemplo el experimento químico que el estudiante espera con recelo porque se le ha prevenido de que hará un ruido ensordecedor, cargado de peligrosidad; finalmente, el experimento ansiosamente esperado se resuelve en una débil y casi inaudible reacción. En ambos casos, se trata de una expectación defraudada por la brusca irrupción de lo inesperado. Ahora bien, no toda expectativa incumplida es fuente de comicidad. La vida real está llena de expectativas defraudadas que, lejos de suscitar risa, provocan frustración, dolor o tristeza. En los ejemplos citados lo que se espera, debido a su grandeza e intensidad, se convierte en nada. En el fondo, se trata de una contradicción entre lo grande esperado y lo que por ínfimo no se espera.

A veces la contradicción se presenta de otro modo: entre la esencia o contenido de un fenómeno y su forma de manifestarse. Así, por ejemplo: un general, un académico de la lengua o un dirigente político se comportan adecuadamente cuando actúan de acuerdo con lo que los define esencialmente como tales: el general, al frente de sus tropas en el campo de batalla; el académico dictando una sesuda conferencia en la universidad; el político, animando a sus partidarios en la plaza pública. Ninguno de estos modos de comportarse tiene por qué mover a risa. A su vez, el hecho de que las personas mencionadas actúen, pública o privadamente, en la calle, en

el café o en su casa respectivamente en forma diferente de la que exigiría el contenido esencial de su actividad profesional, no produce un efecto cómico. Pero, si lo produce su comportamiento cuando entra en contradicción con la seriedad y responsabilidad propias de su profesión, de tal manera que éstas quedan puestas, por decirlo así, en entredicho. Veamos de nuevo al general de nuestro ejemplo. Ciertamente, el hecho de que beba tiernamente a su pequeño nieto, tome un café con un amigo en su casa, o aplaude la faena de un matador de toros en la plaza, no lo coloca en una situación cómica. Pero, si vestido de uniforme con todos sus entorchados y cargado de medallas, monta en el triciclo de su nieto en un parque público, no dejará de suscitar risa. La comicidad se produce en este caso por una contradicción radical entre el contenido esencial de su actividad propia (como general) y la forma en que se comporta en una situación dada (al montar el triciclo).

Hay contradicción, asimismo, cuando son incompatibles los fines que se persiguen y los medios que se ponen en práctica para realizarlos. Se está entonces ante una inadecuación o desproporción entre unos y otros, ya sea porque los fines no concuerdan con los medios o al revés. En el primer caso, los fines son mezquinos o de poco valor, y no se justifican los medios desmesurados que se emplean para realizarlos. Es lo que se expresa con el dicho popular de "querer matar pulgas a cañonazos". En el segundo caso, los fines son importantes, pero los medios que se utilizan son opuestos a ellos o inadecuados para realizarlos. Hegel dice, refiriéndose a esta contradicción de fines y medios, que "lo sustancial da lugar a una falsa apariencia", y pone como ejemplo la comedia *El congreso de las mujeres*, de Aristófanes: ". . .Las mujeres que quieren deliberar y fundar una nueva constitución [tales son los fines] conservan los caprichos y la pasión de las mujeres [medios inadecuados]" (*Lecciones de Estética*). Pero un ejemplo muy elocuente de la desproporción entre fines y medios es el que ha mostrado en más de una ocasión el cine cómico clásico: el del asesino que, al pretender acabar con la vida de su víctima, le da por error —en lugar del tóxico mortal— unos polvos inocuos.

Una contradicción que genera también el efecto cómico es la que se pone de manifiesto cuando un fenómeno habitual aparece fuera de su contexto y, por tanto, como algo insólito. Así, por ejemplo, resulta cómico un baile, o más exactamente continuar bailando, cuando la orquesta ya ha callado. En el arte, el comportamiento del burgués advenedizo en un ambiente extraño, aristocrático, es decir, fuera

de su contexto natural —como vemos en *El burgués gentihombre*, de Molière— es una buena ilustración de este tipo de contradicción. De modo análogo, lo nuevo que trata de imponerse a lo viejo o a lo habitualmente aceptado, es con frecuencia fuente de lo cómico. Recuérdese la risa que suscita, en más de una ocasión, una nueva moda. Y en el arte baste recordar no ya las risas sino incluso las carcajadas con que el público acogió las primeras ejecuciones de algunas obras musicales de Stravinsky como *La consagración de la primavera*, o la risa burlona que, una y otra vez, han provocado en el público las obras pictóricas y escultóricas más innovadoras o audaces de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Henri Bergson nos habla (en *La risa*) de otra fuente de la comicidad: la contradicción entre lo vivo y lo mecánico, o lo que es lo mismo: entre lo formal y lo espontáneamente vital. Pone el ejemplo de los funcionarios aduanales que se dirigen apresuradamente a la costa a atender a los pasajeros de un barco que han logrado salvarse de un naufragio, y lo primero que se les ocurre preguntarles es "si no tienen algo que declarar". Y a este respecto podríamos aportar como ejemplo un hecho real que conocimos personalmente al alborear el 19 de julio de 1936 en la Plaza de la Constitución de Málaga. El ejército se había sublevado desde el día anterior y los muchachos de las Juventudes Socialistas Unificadas habían prendido fuego aquella noche a los edificios abandonados de la plaza, para aislar y hacer frente en aquel lugar a las tropas que la ocupaban. Ya dominadas éstas, y cuando los edificios ardían aún, se presentó un grupo de barrenderos a cumplir su faena con la seriedad y responsabilidad con que la cumplían cada mañana. Al expresarles nuestro asombro ante sus intenciones de barrer, dadas las condiciones en que se encontraba la ciudad y, en particular, la plaza, uno de ellos nos respondió con toda firmeza: "¡Pues nosotros barremos!" No cabe mayor contradicción entre lo formal, rutinario y lo vivo y espontáneo, una contradicción que no pudo dejar de provocar —en aquella situación tensa, dramática— nuestras más explosivas carcajadas. Y en el arte, un buen ejemplo de la contradicción expuesta por Bergson es la famosa escena de la película de Chaplin, *Tiempos modernos*, en la que se muestra la mecanización del acto de comer de los obreros en una fábrica.

En suma, en el fondo de lo cómico hay una contradicción, un conflicto. En esto se asemeja a lo trágico, aunque se trata de una contradicción diferente. En efecto, mientras que en la tragedia se pone de manifiesto una contradicción entre fines o aspiraciones nobles,

elevadas, que se consideran vitales, esenciales para el personaje trágico, y la imposibilidad de alcanzarlos, en lo cómico la naturaleza de esos fines o aspiraciones es muy distinta. Se trata de fines que no son vitales o esenciales y que, por tanto, no pueden ser tomados en serio. Sin embargo, al presentarse como tales, es decir, como nobles y elevados, dan lugar a una contradicción entre lo que algo es aparentemente y lo que es efectivamente. O también: entre lo que se presenta como valioso y su carencia de valor. La conciencia de esta contradicción está en la fuente de lo cómico.

Comicidad y desvalorización

La contradicción que está en la base de lo cómico pone de manifiesto la inconsistencia o nulidad de un fenómeno real. Lo cómico desvaloriza algo que es. Volvamos a los ejemplos anteriores: el maullido del gato en una ceremonia oficial desvaloriza la solemnidad del acto; las palabrotas que lanza un espectador mientras se representa una escena patética anula de repente su patetismo; el desplome del árbol de utilería reduce a nada la afectada declamación amorosa del actor; los gestos automáticos del obrero en el film de Chaplin son una desvalorización de la sociedad capitalista en la que hasta el simple acto de comer se mecaniza y cosifica; las palabras del aduanero que, en lugar de ofrecer ayuda a los náufragos, les pregunta qué tienen que declarar, ponen al desnudo el burocratismo de los funcionarios del Estado, etcétera.

Así pues, en la base de lo cómico se halla una contradicción entre lo que algo vale realmente y lo que pretende valer. Y justamente esa pretensión, al ser medida con la vara de lo real, mueve a risa. Carente de valor, esa pretensión no puede ser tomada en serio y, al ser contrastada con la realidad, es devuelta a sus justos límites. De este modo, lo que parecía profundo se muestra superficial; lo noble, vulgar; lo rico, pobre; lo pleno, vacío, y lo elevado, mezquino. La desvalorización que entraña lo cómico no significa, pues, otra cosa que la reducción de la apariencia a la realidad, o poner en su verdadero lugar la aparente profundidad, nobleza, plenitud o elevación. En suma, lo que funda la comicidad es la pretensión de valor, y no el valor real. La comicidad, por tanto, pone de manifiesto la inconsistencia interna, la vacuidad o nulidad de un fenómeno, y con todo ello, su infundada pretensión de ser más importante de lo que en realidad es, o de valer más de lo que vale efectivamente.

Lo anterior explica que la literatura y el arte hayan recurrido a lo

cómico una y otra vez cuando se trata de mostrar la inconsistencia o nulidad de unas ideas, de un personaje, de determinada clase social o de una sociedad entera.

En la Edad Media, la literatura cómica se constituyó en un arma temible y vigorosa contra la ideología y el poder de la Iglesia y de los señores feudales. El *Libro del buen amor*, del Arcipreste de Hita, y los *fabliaux* franceses se convierten en verdaderos dardos cómicos disparados contra los monjes y el clero. Frente a la seriedad oficial y autoritaria, frente a la mentira, la adulación y la hipocresía, la comicidad medieval representa —como dice Bajtin, "la victoria sobre el miedo a través de la risa" (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*). *El Quijote*, de Cervantes, es un ejemplo genial en los tiempos modernos de la comicidad que desvaloriza la inconsistencia de un mundo caduco empeñado en sobrevivir, es decir, en mostrarse con una vitalidad o un valor infundados. Toda la novela cervantina tiene por eje la contradicción entre unos ideales caballerescos, que se empeñan en perdurar con la importancia y el valor que tuvieron en otros tiempos, y el mundo moderno en que fracasan, una y otra vez, al tratar de realizarse. Cervantes desvaloriza lo caduco al mostrar la nulidad de su pretensión de sobrevivir, de valer cuando ya carece de base real esa pretensión. Pero la literatura no sólo muestra —como vemos en el ejemplo genial de Cervantes— la inanidad de lo viejo en un mundo nuevo, moderno, sino también la comicidad de lo nuevo cuando se presenta con una pretensión de valor que, en verdad, no tiene. Es así como la entrada del burgués en el escenario histórico-social da lugar, con sus modales artificialmente adquiridos, a situaciones cómicas que han sido recogidas en el teatro con Molière, en el grabado con Daumier o en la novela con Gogol. Y esta empresa de desvalorización que está en la base de lo cómico, no se detiene ni siquiera en lo que constituye el peldaño más alto de la seriedad: la muerte. Baste recordar la *Calavera catrina* de José Guadalupe Posada, con la que el gran grabador mexicano de la primera década de este siglo desvaloriza el emperifollado mundo "catrín" o "bella sociedad" porfiriana que va a ser arrasada por la Revolución Mexicana de 1910.

Lo cómico como fenómeno social

La desvalorización de lo real, o de lo pretendidamente real, en que consiste lo cómico, es un fenómeno social. No sólo porque sus manifestaciones diversas se hallan determinadas socialmente, sino

también porque tienen lugar a la luz de ideas y valores dominantes o subordinados en determinada sociedad. La desvalorización de lo real se hace desde cierta ideología y, por tanto, desde la posición social que se refleja en ella. Las aventuras de don Quijote, portador de los ideales caballerescos en una sociedad en la que ya no es posible su realización, son fuente de comicidad a la luz de un criterio ideológico, valorativo, moderno, que responde al predominio de las nuevas relaciones sociales, incompatibles con la vigencia de unos ideales caducos. E incluso en una misma sociedad un fenómeno resulta cómico, desde determinada perspectiva ideológica, social, que conlleva determinada tabla de valores, y no desde otra opuesta, ideológica y socialmente. Chaplin dijo alguna vez que un pobre nunca se ríe de los apuros o desgracias de otro; pero que, en cambio, no oculta su risa cuando ve al rico en una situación apurada. Una persona mal vestida puede hacer reír en un medio social, y no en otro, de acuerdo con el significado que se le atribuye a su vestimenta. Si el ir mal vestido revela falta de gusto o presuntuosidad, puede resultar cómico. Si el traje *demodée* o estrafalario es consecuencia de la miseria en que vive el que la exhibe, ya no suscita risa sino compasión, e incluso protestas. Una moda estrafalaria —como la que permite a la juventud actual ponerse pantalones plagados de parches o remiendos, incluso en los recién adquiridos— responde a una actitud deliberada de inconformidad o rebeldía con respecto a los valores y normas vigentes. La vestimenta informal, o incluso estrafalaria en este caso, puede provocar reacciones opuestas —de repulsa o aprobación—, de acuerdo con diferentes criterios ideológicos, pero no risa. Así pues, la comicidad de un fenómeno, dado su carácter social, en diferentes sociedades o épocas distintas, e incluso en una misma sociedad, dependerá del criterio valorativo, ideológico, con que se juzgue el fenómeno.

La comicidad reviste, pues, un carácter social, como lo reviste su opuesto: la seriedad. Una y otra ocupan espacios sociales distintos que no son, por supuesto, intercambiables. La seriedad es más propia de "los de arriba" en la pirámide social; la comicidad se da más bien en "los de abajo". Como demuestra claramente la Edad Media, de acuerdo con los estudios de Bajtin, la comicidad llega a convertirse en un patrimonio de la cultura popular. El poder de lo cómico está sobre todo en las calles y plazas de los pueblos, en el lenguaje coloquial y en las fiestas, y como reflejo de ello, en su literatura. Pero semejante presencia de lo cómico se da, en general, en las sociedades cerradas, autoritarias. Es en ellas donde más proli-

feran los chistes en las calles. No es casual que en una sociedad como la "victoriana" floreciera el humor británico y que la revista *Punch* naciera entonces y acribillara con sus dardos cómicos a la corona, a la iglesia y al orden vigente.

Existe, en general, cierta oposición entre la comicidad que viene "de abajo" y que forma parte de la cultura popular, y la seriedad que se instala "arriba" como parte de la cultura oficial, dominante. Los grandes satíricos o humoristas (Cervantes, Quevedo, Rabelais, Voltaire, Daumier, Posada, Bernard Shaw, Mariano José de Larra, Orozco, Chaplin, etcétera) han estado siempre más cerca de esta cultura "de abajo", popular o de protesta, que de la cultura "de arriba", oficial, dominante.

Lo cómico como crítica social

Si lo cómico entraña, como hemos visto, una desvalorización de lo real, o un aniquilamiento de su infundada pretensión de valor, es consecuentemente una forma de crítica social. Mientras que el orden establecido se ampara en la seriedad y solemnidad para legitimarse, la risa mina sus cimientos.

Reír es ya una forma de libertad. No se puede reír a la fuerza, bajo coerción o por decreto. Reírse de lo solemne, de lo formal, de la pretensión irreal de presentar como valiosa una realidad que no lo es, resulta frente a ella un acto de libertad. En este sentido la risa es socialmente subversiva y por ello en las sociedades cerradas, autoritarias, la censura se ensaña con la comicidad que la suscita. Allí donde se condensan las relaciones de dominio entre los hombres —palacios, iglesias, cárceles, tribunales, etcétera—, la risa difícilmente se tolera. Sólo estalla ocultamente, porque la risa es crítica, desvalorizante, subversiva.

Una sociedad cerrada, autoritaria o despótica —y tanto más cuanto más lo es— se apoya en la fuerza, en la violencia, en la censura, en la mentira o en la solemnidad; por ello, no puede contar con el aval de lo que niega: la risa. Mientras los sátrapas, burócratas, carceleros o jueces oponen su seriedad a la comicidad, el pueblo —aunque sufra y muera, y morir es una cosa profundamente seria—, se identifica más con la risa. Y es que su sufrimiento y su muerte llegan siempre arropadas con la seriedad de los principios supremos o de la retórica oficial. Los grandes artífices de la comicidad, sus inventores o creadores en la literatura y el arte: Cervantes, Mo-

lière, Rabelais, Goya, Daumier, Posada, Valle Inclán o Maiakovsky, han sido grandes demoledores de los valores e ideas de un orden vigente, autoritario. Y es que la comicidad, y la risa que suscita como acto de libertad, son incompatibles con el dogmatismo, el fanatismo y el autoritarismo. De ahí la importante función social de lo cómico como arma crítica, tanto en la vida real como en el arte y la literatura.

La dimensión estética de lo cómico en la vida real y en el arte

Hasta ahora nos hemos ocupado indistintamente de lo cómico en los dos planos fundamentales en que puede darse: la vida real y el arte. Ahora bien, su presencia en ambos planos, ¿significa que en uno y otro tiene una dimensión estética? ¿La comicidad de un gesto en la vida real es de la misma naturaleza que la del rostro de un político en una caricatura? Es una cuestión semejante a la que nos planteamos anteriormente con respecto a lo trágico en la realidad y en el arte. Y nuestra respuesta, aunque después la matizaremos, es también semejante: la comicidad se da en la vida real sin una dimensión estética, en tanto que en el arte y la literatura sólo existe estetizada o estéticamente. No se da, pues, de la misma manera. Pero ¿en qué consiste la distinción en el modo de darse en un plano u otro? Veamos, en primer lugar, esta cuestión con respecto a la realidad.

Lo cómico se hace siempre presente en una realidad humana (gestos, actitudes, acciones o situaciones). Fuera de esa realidad —en la naturaleza— no existe lo cómico. Y cuando advertimos en ella cierta comicidad —en los gestos o movimientos de ciertos animales: de un mono o de un loro, por ejemplo—, la comicidad sólo existe para nosotros; es decir, el gesto o el movimiento del animal lo ponemos en relación con el hombre (en cuanto que reproduce un gesto o un movimiento humano). No existe lo cómico en la naturaleza en sí, sino en su relación con el hombre. En esto se asemeja a lo trágico. Lo cómico es siempre algo humano, o humanizado. Pero, en la vida real, en la vida de los hombres, vimos ya que no cabe normalmente una relación estética ante un acontecimiento trágico. El efecto que suscita (dolor, ira, compasión) neutraliza la contemplación indispensable en toda relación estética. Contemplar estéticamente lo trágico, sin embargo, como ya advertimos es posible, pero sería

perverso o inmoral. De lo cual concluíamos que si bien no puede descartarse la posibilidad de contemplar estéticamente lo trágico en la vida real, habría que pagar el precio humano, terriblemente elevado, de su inmoralidad o perversidad.

¿Qué sucede, desde el punto de vista estético, cuando nos hallamos ante una situación real que, por su comicidad, provoca una risa espontánea, explosiva y el placer natural correspondiente? Normalmente —y ya sabemos que toda normalidad es siempre relativa—, el efecto cómico (la risa), y tanto más cuanto más natural, intenso o explosivo, neutraliza la contemplación estética, entendida como aquella que se detiene en sí misma, y produce un goce peculiar en esta detención. Por otro lado, cuando se trata de un estímulo cómico real y de la respuesta adecuada (el efecto natural, explosivo que, como risa, provoca), la contemplación se condensa en el tramo de ella que suscita ese efecto. No hay propiamente espacio para prolongarla, prolongación que es característica de la contemplación en la relación estética.

La risa y el placer que la acompañan ahogan o neutralizan en este caso la contemplación estética. En cierto modo, ésta se paraliza con la risa misma. La contemplación estética requiere que el sujeto pueda escapar a semejante inhibición o neutralización. Con todo, como sucede con lo trágico, no puede descartarse la posibilidad de que ante un objeto o fenómeno cómico en la vida real, pueda darse una contemplación estética, con la diferencia ventajosa respecto del comportamiento estético ante lo trágico real, que no habría que pagar el elevado precio de su inmoralidad o perversidad. Pero, sin pasar por alto esta posibilidad, lo normal o natural en el comportamiento ante lo cómico en la vida real, es que carezca de la dimensión estética. Tener esta dimensión sólo puede significar una ruptura con nuestra relación espontánea, natural, cotidiana con el mundo.

Lo cómico adquiere, pues, una dimensión estética propia no tanto en la vida real como en el arte y la literatura. Y, al adquirirla, lo cómico se presenta con estas características:

Primera. Aunque en el arte y la literatura lo cómico es siempre creación o invención, los personajes, actos o situaciones creados tienen que ver siempre con la comicidad en la vida real como vertiente esencial de la existencia humana. El avaro creado por Molière es el típico avaro que encontramos en la realidad. Lo cómico en el arte requiere, por ello, una representación realista de lo real;

pero una representación que, lejos de ser una copia o reflejo, deforma la realidad para que se produzca el efecto cómico deseado. Mas esta deformación no significa en modo alguno una evasión, ocultamiento o mistificación de ella. Por ello, lo cómico no puede darse en un arte —como el rococó— que idealiza la realidad, o en aquél —como el abstracto— en que la realidad desaparece. Lo cómico en el arte y la literatura tolera la deformación, la ruptura con lo real hasta los extremos de la sátira o de la caricatura, pero sin que lo real deje de estar presente. Por ello, en el arte abstracto, no representativo o no figurativo, no hay lugar para lo cómico. No lo hay en la arquitectura, en la que la introducción de elementos cómicos —por ejemplo, en la fachada de ciertos edificios— ha hecho de éstos verdaderos adefesios. Y en la música no puede darse lo cómico directamente, aunque sí indirectamente con el concurso del texto literario (como en las óperas cómicas por ejemplo); pero, en todo caso, la música en cuanto tal, más que representar lo cómico, lo que hace es evocar el sentimiento festivo, placentero, asociado a él.

Segunda. En cuanto que, de acuerdo con lo antes expuesto, la comicidad artística o literaria es siempre inventada, imaginada o creada, no produce el efecto natural, espontáneo o intenso (la risa) que produce lo cómico en la vida real. Su efecto es, como corresponde al estímulo artificial que lo produce, un efecto sosegado, contenido, que no puede confundirse con el intenso que suscita lo cómico en la vida real.

Tercera. El efecto propiamente estético de lo cómico en el arte y la literatura se halla acompañado siempre del placer peculiar (estético) que produce, por su forma, el objeto que suscita ese efecto al ser contemplado.

Vemos, en suma, al trazar la línea divisoria que —en lo cómico— separa a lo estético y lo no estético en el arte y la literatura, así como en la vida real, que dicha línea pasa por el papel de la contemplación del objeto, o acontecimiento, y de la naturaleza del efecto que suscita.

Variedades de lo cómico

Hasta ahora nos hemos detenido en los rasgos esenciales de lo cómico, sin entrar en las formas o matices diversos con que puede presentarse. Entre esos rasgos esenciales hemos destacado la contradicción en la que se pone de manifiesto la inconsistencia de un fenómeno, su vacuidad o intrascendencia, al resultar —y ello es lo

que produce el efecto cómico— que lo real está muy por debajo del valor que aparenta. Por la desvalorización que entraña es a su vez, como hemos visto, una forma de crítica, no necesariamente negativa, ya que con ella despeja el camino para que lo real ocupe su lugar.

Las formas y los matices de lo cómico son múltiples, y el arte y la literatura nos ofrecen abundantes manifestaciones de ello. Compárese, antes de adentrarnos en algunas de esas formas, el sano humor de un Bernard Shaw con los alfilerazos irónicos de Oscar Wilde; o el generoso humor de Cervantes con la despiadada sátira de Quevedo. Veamos también, con su polaridad, la risa con lágrimas de Gogol y la risa angustiada de Andreiev; pensemos asimismo en la risa que flagela de los aguafuertes de Goya, el humor lírico de los cuentos de Chéjov y los trallazos satíricos de Mariano José de Larra. Recordemos la fina ironía del romántico Heine y la burla fina, nunca cruel, de lo cursi, de García Lorca en su *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*.

Desde Platón no ha faltado quien tenga a lo cómico por la más vulgar de las categorías estéticas. Y, sin embargo, bastan los ejemplos citados para demostrar no sólo su grandeza, sino también su riqueza y variedad de formas y matices. Acerquémonos, pues, a esta rica floración de lo cómico, fijando sobre todo nuestra atención en tres de sus variedades fundamentales, a saber: el humor, la sátira y la ironía. De acuerdo con la caracterización general de lo cómico que hemos dado, veremos que las diferencias sustanciales entre sus manifestaciones diversas —que, por otra parte, mantienen cierta unidad y en ocasiones se entrelazan— se deben a la mayor o menor profundidad de la contradicción que está en la entraña misma de lo cómico, a la mayor o menor radicalidad de la desvalorización del fenómeno en cuestión y, en consecuencia, a la mayor o menor dureza de la crítica a que da lugar, o de la intensidad, más alta o más baja, de la risa que suscita. Veamos a continuación las tres variedades fundamentales de lo cómico ya apuntadas.

El humor

Al ocuparnos del humor vemos que, como en el caso de lo cómico, no escasean las definiciones. He aquí algunas de ellas: el humor es "la seriedad oculta dentro de la broma" (Schopenhauer); "el humor es la ironía que termina en seriedad" (Vladimir Jankelevich); el humor "es un poco la intrusión de lo maravilloso en el razona-

miento, o en el mecanismo normal de la vida humana"; "debajo del humorismo hay siempre un gran dolor" (Mark Twain); "el humor es la sutileza de un profundo sentimiento" (Dostoievsky); el humor es "la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo" (Freud).

Lo que encontramos en la mayor parte de estas definiciones es la relación del humor con un profundo sentimiento, con un gran dolor o con la seriedad, pero resultan insatisfactorias mientras no se ponga de manifiesto el modo peculiar, propio —humorístico— de darse esa relación. Preferimos por ello dejar a un lado las definiciones mencionadas y empezar a caminar por nuestra cuenta a partir de lo que nos ofrece, con su obra *El Quijote*, un humorista genial: Cervantes. Con él encontramos ejemplificada una visión humorística de la existencia humana, proyectada ésta en la situación concreta social de la España de su tiempo. La obra cervantina es, en este sentido, tan ejemplar que puede afirmarse que quien no capta el humorismo de *El Quijote* ni tiene sentido del humor ni ha entendido a Cervantes. Pues bien, teniéndolo presente como punto de referencia, tratemos de asir en un pequeño haz los rasgos distintivos del humor.

Como en lo cómico en general, hay en él una desvalorización de lo real y es, por tanto, una forma de crítica. Pero, el modo como es tratado el objeto, la actitud del humorista hacia él, y el efecto logrado, ofrecen ciertas peculiaridades que hay que tomar en cuenta para distinguir esta variedad de lo cómico. El objeto, ciertamente, ha sido desvalorizado; su inconsistencia interna ha sido puesta de relieve. Al marcar así su distancia respecto de la realidad, el quijotismo es puesto en cuestión, pero ello no significa que no quede en pie nada de él. El humorista ataca a su objeto, lo critica, pero no lo niega en su totalidad. Algo se salva de él. Por ello, a la vez que desvaloriza el objeto, que mina el suelo en que se sustenta, nos invita a compartir algo de él. El objeto es presentado de tal modo que no se hunda por completo ante nuestros ojos; que no se desvanezca toda atracción o simpatía por él. El humorista nos invita en cierto modo a desdoblarnos: a desvalorizar y valorar, a criticar y tolerar, a distanciarse y compadecer. Los ideales caballerescos de don Quijote no pueden ser compartidos en el mundo moderno y, sin embargo, una conciencia moderna no puede dejar de sentir simpatía —e incluso sentirse cómplice— con su generosidad y combatividad. Por esta razón, el humorista no nos propone que el objeto quede desnudo ante nosotros, en toda su nulidad. Por ello, tampoco busca hacer

reír. Nuestra simpatía y complicidad con don Quijote no nos permite reírnos de él. No es que la risa desaparezca por completo. Pero es una risa contenida por nuestra compasión, una risa que lejos de destruir permite comprender. Más que risa, sonrisa.

El humor como lo cómico en general, es crítica, pero una crítica comprensiva y compasiva; una crítica que, al mismo tiempo que desvaloriza y hunde lo que —como los ideales quijotescos— se presenta tan elevado, abre sus brazos para que ese hundimiento no sea total. Y, en ese abrir de brazos se pone de manifiesto la simpatía o complicidad que provoca la sonrisa. Esta se halla a medio camino entre la risa y el llanto. Puede decirse también que es una risa contenida por la compasión y la ternura. Nos sentimos, a la vez, lejos y cerca del objeto. No tan lejos que no podamos simpatizar con él; no tan cerca que nos identifiquemos plenamente con él, pues en este caso no habría propiamente la desvalorización que está en la entraña de lo cómico.

La compasión del humorista por su objeto le lleva a poner límites a su crítica, pero estos límites no le conducen a olvidar la inconsistencia de su pretensión de valor. El humorista se mueve entre la risa y el llanto, sin llegar a uno u otro extremo. Cuando salta estos límites, ya está en otro dominio. Si hace llorar, está fuera de lo cómico; si hace reír, fuera del humorismo. Y, sin embargo, aunque contenida o reprimida, la risa no se pierde totalmente en el humor pues, en definitiva, sonreír es —de acuerdo con su etimología latina— *sub-ridere*, reír por lo bajo. Sin embargo, cuando el humor responde a una situación conflictiva, deja atrás la ternura y se vuelve áspero, sarcástico, la sonrisa se apaga, y el humor se instala a las puertas mismas de la sátira. El humor benévolo y comprensivo cede entonces su sitio a esta variante suya que es el humor negro, o sea, al humor sarcástico, cruel, lindante con la sátira, que podemos ejemplificar en el pasado con Quevedo y, en nuestra época, con Luis Buñuel.

La sátira

Cuando el objeto o fenómeno revela su inconsistencia o nulidad hasta el punto de hacer perder toda simpatía o atracción por él, y la risa que suscita ya no está teñida de ternura, sino más bien es indignación o ira, podemos decir que estamos en otra esfera de lo cómico: la sátira. La desvalorización del fenómeno es aquí tan radical que nos lleva a la conclusión de que no merece subsistir. Nuestra risa en-

tonces es, en el fondo, un voto por su aniquilación. Objetos de la sátira suelen ser por ello el despotismo, la corrupción moral, social o política, los vicios privados y públicos de todo género, la prepotencia, el burocratismo, etcétera. Ya fueron su objeto en la Antigüedad romana para Luciano de Samosata, Juvenal y Marcial; en los tiempos modernos para Molière, Voltaire y Rabelais; en el siglo XIX, para Mariano José de Larra, y en nuestro siglo para José Guadalupe Posada, Orozco, Maiakovsky y Aldous Huxley.

Al comparar la sátira con el humor, vemos que la crítica es más demoledora porque el objeto satirizado no sólo revela su inconsistencia, sino además su negatividad, razón por la cual los golpes que descarga sobre él buscan su destrucción. Es, por tanto, una crítica que lejos de ser comprensiva, tolerante, como la del humor, entraña una condena. Sin dejar resquicio alguno a la simpatía, promueve la repulsa o desaprobación. La sátira de Molière contra la hipocresía en su *Tartufo* no es sólo su desvalorización radical, sino un anhelo de desaparición del fanatismo que la inspira. La sátira ha sido siempre, por su radicalidad, un medio adecuado para denunciar las anomalías más graves de carácter moral, político o social. Tal fue la sátira de Maiakovsky en *El baño* contra los burócratas y aduladores en la sociedad soviética, o en la *La chinche* donde somete a una crítica corrosiva la mistificación de los ideales socialistas en esa realidad social.

La sátira en estos tres ejemplos revela la inconsistencia total de un fenómeno (hipocresía, burocratismo, mistificación de los ideales), mostrando la contradicción en el fenómeno satirizado entre lo que es y lo que pretende ser. El satírico, en esto casos, se coloca fuera y enfrente de su objeto, sin admitir ninguna tolerancia o simpatía con respecto a él. Mientras que el humorista, llevado de su comprensión y simpatía, salva ciertos aspectos del objeto, el satírico no reconoce límites a su crítica, ya que no encuentra en él nada digno de ser salvado. La desvalorización que entraña la sátira, sólo puede promover la antipatía o desaprobación del lector o espectador. Y eso es, en definitiva, lo que busca el satírico.

La ironía

Como todo lo cómico, la ironía revela la inconsistencia de un fenómeno y es una forma de crítica. Pero ésta no tiene aquí el carácter abierto y generoso del humor ni tampoco el frontal y demoledor de la sátira. Es una crítica "disimulada" (en griego —según Ferrater

Mora— *eironeia*, "el que ironiza" es el que disimula, o "dice menos que lo que piensa"). La ironía es una crítica oculta que hay que leer entre líneas, y cuanto más oculta, más sutil y, a la vez, más profunda. Con matices diversos la encontramos en Sócrates, Erasmo de Rotterdam, Dickens, Oscar Wilde y Antonio Machado. En la ironía el objeto se hunde tras su aparente o fingida elevación. Lo irónico tiene por ello, como apuntaba el romántico F. Schlegel, un carácter paradójico. El vicio aparece como tal al presentarse como virtud; la mediocridad se revela precisamente cuando el mediocre pretende comportarse como genio; el elogio irónico, lejos de ensalzar, rebaja.

En la ironía, la crítica permanece oculta tras la exaltación, el elogio o la felicitación. Sus cartas nunca están sobre la mesa. Por ello, hay que saber jugarlas, pues el juego irónico no se despliega clara y abiertamente. Por su crítica oculta, disimulada o sutil, la ironía se distingue del humor y la sátira. Dice más de lo que dice, o dice menos que lo que piensa. O más bien da un rodeo para afirmar lo que en el fondo niega: el vicio, la mediocridad, el error, la vanidad, la fanfarronería o la inmoralidad.

Ni el humor ni la sátira recurren a este disimulo, rodeo o fingimiento. Apuntan directamente con su crítica a su objeto, aunque el humor incluye cierta simpatía por él y la sátira lo condena sin remedio. Por su contenido, las fronteras de la ironía se acercan unas veces a las del humor, y otras, a las de la sátira. Ciertamente, hay la ironía humorística con una veta de compasión: la ironía que no hiere, como la de un Dickens; y hay también, la amarga e implacable de un Oscar Wilde que, por las heridas que abre, linda con la sátira.

VII. Lo grotesco

Lo grotesco como categoría estética

La categoría de lo grotesco nunca contó con la aprobación de la estética clasicista que hacía girar el universo estético en torno a lo bello. Ya Vasari, en el siglo XVI, con base en un juicio desfavorable del arquitecto romano Vitruvio, de la época de Augusto, condenaba lo grotesco, viendo en él un empeño en "pintarrajear los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos". Contraponía así la claridad clásica a la monstruosidad grotesca. Y en el siglo XVIII, Winckelmann se queja con amargura "de la degeneración del buen gusto. . . debido en parte a los grotescos convertidos en moda. . ." Y, sin embargo, aunque siempre bajo la condena de esta estética clasicista, lo grotesco se da en una larga práctica artística que arranca de una pintura ornamental romana, descubierta a fines del siglo XV, y a la que se denominó *grottesca*, derivación del sustantivo italiano *grotta* (gruta). Se trataba de un conjunto de formas vegetales, animales y humanas que se combinaban de un modo insólito y fantástico. Ciertamente, medidas con la vara clasicista y realista de la reproducción clara del mundo de los objetos, esas formas sólo podían ser condenadas como monstruosas, porque —como decía Vasari— "semejantes disparates no existen, no existirán nunca ni existieron jamás". Sin embargo, lo grotesco, diversificando sus manifestaciones y ampliando su campo, aparece una y otra vez en la literatura y el arte, como lo prueban los ornamentos grotescos de Rafael en las galerías del Vaticano; la pintura de El Bosco y Pieter Bruegel, El Viejo; la "Comedia del arte" en Italia y las estampas de Jacques Callot de sus representaciones; las comedias de Molière, la novela prerromántica de Sterne, *Vida y opiniones de Tristán Shandy;* el *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais; la pintura negra y los aguafuertes de Goya. . . para encarnarse finalmente, de un modo ejemplar y ya más cerca de nuestro tiempo, en los cuentos de Hoffmann, Edgar Allan Poe y Gogol.

En nuestro siglo, lo grotesco se da, por ejemplo, en *La metamorfosis*, de Kafka, la pintura surrealista de Salvador Dalí y las estampas de Kubin.

A esta práctica artística y literaria corresponde una teoría general que sólo comenzará a tomar en cuenta lo grotesco como categoría estética en el siglo XVIII, con Justus Möser (*Arlequín o la defensa de lo grotesco cómico*, 1761), estimulado por la experiencia grotesca de la "Comedia del arte". De lo grotesco se ocuparán Hegel, Friedrich Schlegel, Jean Paul y Victor Hugo, todos ellos tomando en cuenta la presencia, a través del romanticismo, de un modo de hacer arte que no busca la producción de lo bello. Finalmente, en nuestra época, destacan el tratado sistemático de Wolfgang Kayser, y particularmente el estudio de Bajtin sobre lo grotesco en Rabelais, y su vinculación con la cultura popular de la Edad Media.

Lo grotesco en El Bosco, Hoffmann, Poe y Gogol

Antes de intentar una caracterización de lo grotesco, fijemos nuestra atención en cuatro ejemplos en los que diferentes autores coinciden en señalar rasgos grotescos esenciales. Veamos, en primer lugar, el tríptico *El jardín de las delicias* (Museo del Prado, Madrid), de El Bosco (figs. 74, 75 y 76).

En su parte izquierda, se representa la creación de Eva en el paraíso terrenal. Cristo, el creador, presenta a Eva con Adán. Seres extraños y fantásticos los acompañan: rocas de formas geométricas, una palmera con una serpiente enroscada, un dragón de tres cabezas saliendo del estanque, una fuente de la vida con una media luna en lo alto y un disco que le sirve de base mostrando un ojo con una lechuza acurrucada, animales y plantas raros, etcétera. Ciertamente todo esto se presenta con un realismo preciso y cargado de una simbología que tiene que ver con el cristianismo y la alquimia. Pero su conjunto constituye un mundo extraño y absurdo, más que por las ideas o símbolos comúnmente admitidos en la época, por la extrañeza y antinaturalidad con que se presentan.

La parte central del tríptico representa un conjunto de figuras desnudas, de ambos sexos, que se entregan a las delicias del amor carnal. Lo que nos interesa señalar no es tanto el desenfado con que se presenta este mundo de pecados y pecadores, así como los símbolos asociados a las figuras animales, vegetales o animales, sino la audacia al mezclar en esa representación lo más heterógeneo: excrecencias de cuernos, conos, medias lunas, etcétera, que salen de los monumentos; vegetaciones extrañas en los traseros de los amantes.

cuyas cabezas se han convertido en frutos; mujeres que se bañan con cuervos o pavos en sus cabezas; personajes desnudos que se cobijan en una redoma trasparente, etcétera. De nuevo, no obstante el realismo preciso con que todo esto ha sido pintado, el conjunto no puede ser más extraño, fantástico y antinatural.

En los cuentos de Hoffmann se conjugan el terror y lo maravilloso, la burla y la maldición, lo angelical y lo diabólico. Es por ello un mundo raro, desorganizado, fantástico y antinatural. Un mundo en el que lo misterioso se impone a lo claro. O, como dice Hoffmann generalizando sus propias preferencias: "El hombre prefiere el peor de los terrores a la explicación natural de aquello que, en su opinión, pertenece al mundo de los fantasmas; a ningún precio quiere satisfacerse con nuestro universo; desea ver algo que dependa de otro mundo, capaz de mantenerse sin mediación del cuerpo."

La mezcla de lo heterogéneo, las transformaciones de lo humano en animal, y de lo animal en humano, que encontramos en el tríptico de El Bosco, aparecen ahora en las descripciones de Hoffmann, en hombres cuyas cabezas "se arrastraban sobre patas de langostas pegadas en sus orejas" o en "cuervos con rostros humanos". En estas descripciones se funden lo terrible y lo maravilloso, y al distanciarse de este mundo y transladarse a la sucesión de sueños y visiones del monje Medardo que se traza en *Los elixires del diablo*, Hoffmann no hace más que potenciar la extrañeza y el misterio de la existencia humana, allí donde la realidad se pierde, y el propio soñador, Medardo, se pierde también. Fijemos por un momento nuestra atención en el último sueño de Medardo, en el que se ve a sí mismo asesinado y abandonado, casi a las puertas del paraíso, rechazado ahí por serpientes de llamas, unido de nuevo a su cadáver, caído éste, sacado de su sueño, orando al escuchar la llamada de su doble hasta apagar los gritos de éste con su oración y, finalmente, perdido en el sueño, bañado de luz. Y así llegamos a este pasaje en el que lo maravilloso se convierte en el habitante de ese país, distante de lo real, que es el sueño. Y el pasaje dice así:

> La púrpura del ocaso desgarró la nube sombría e incolora, pero surgió una gran aparición. Era Cristo; en cada una de sus llagas asomaba una gota de sangre, y el rojo era devuelto a la tierra, y el lamento de los hombres se transformó en un rito de alegría; pues el rojo era la gracia del Señor que les era concedida. Sólo la sangre de Medardo manaba, incolora, de la herida, y él imploraba con fervor. . . Pero hubo un movimiento en los zarzales, y una rosa rutilante, de

> un rojo celeste, alzó la cabeza y, con una sonrisa angelical, miró a Medardo; lo rodeó un dulce perfume que era el resplandor maravilloso de un día de primavera.
>
> No es el fuego quien lo ha arrebatado; no hay combate entre la luz y el fuego. El fuego es la palabra que ilumina al pecador.
>
> Parecía que la rosa hubiera pronunciado esas palabras. Pero la rosa era una encantadora figura de mujer. Vestida de velos blancos, con rosas trenzadas en su oscura cabellera, avanzó hacia mí. ¡Aurelia. . .!, exclamé despertándome.

En el cuento de Edgar Allan Poe *La máscara de la muerte roja* (1842), al describir las salas que un príncipe italiano ha mandado construir en una abadía a la que se ha retirado por temor a la peste, encontramos algunos elementos que nos permitirán acercarnos a una definición de lo grotesco:

> Eran verdaderamente grotescas. Había mucho brillo y esplendor y mordacidad y cosas fantásticas. . . Había figuras arabescas con los miembros torcidos y posiciones torcidas. Había engendros del delirio como se los imagina un loco. Había muchas cosas hermosas y no pocas capaces de provocar náuseas. En efecto, en las siete salas deambulaban de acá para allá un enjambre de sueños. Y ellos —los sueños— se retorcían entrando y saliendo y adaptaban su color al de las salas y hacían parecer la música salvaje de la orquesta como si fuera el eco de sus pasos.

La descripción de un objeto real —las salas de una abadía— se hace aquí con los elementos más irreales y fantásticos: engendros del delirio, cosas excéntricas y siniestras, enjambres de sueños que se retuercen y cambian de color, una música que es como el eco de pasos, etcétera. Y en esta mezcla y confusión de lo fantástico, lo bello y lo repulsivo, lo que se describe no puede ser más antinatural, arbitrario y extraño.

Veamos ahora lo grotesco con una nueva faz: como parte de la realidad y mostrándose, por tanto, con una envoltura realista. Es lo que hallamos en el cuento de Nikolai Gogol, *La nariz*. El verdadero personaje del cuento es la nariz cortada que el barbero Iván Yákovlievich encuentra, petrificado, una mañana en su panecillo. La nariz es del asesor colegiado Kovaliov, quien un día ve "en lugar de su linda y bien proporcionada nariz sólo un estúpido sitio liso y llano". Desde entonces, ambos personajes viven una serie de peripecias: Iván para deshacerse de su incómodo hallazgo, y Kovaliov para recuperar, sin conseguirlo, la nariz perdida. Por fin, cuando ya se habían disipado sus esperanzas de encontrarla, un policía

devuelve a Kovaliov su nariz. Pero nuevas dificultades surgen, ya que fracasan los intentos de ponerla en su sitio. Finalmente, "aquella misma nariz que paseaba bajo la figura de un consejero de Estado y que causó tanto revuelo en la ciudad, apareció como si nada hubiera ocurrido en su sitio".

La narración de Gogol no puede ser más realista, pero lo que se narra es algo fantástico, completamente irreal: la pérdida, búsqueda y recuperación de una nariz. Todo ello por extraño, por incomprensible, es inconcebible para el propio autor. "Pero lo más extraño, lo más incomprensible es que los autores puedan elegir semejantes argumentos." Y, sin embargo, no todo queda para él en un plano irreal: "¿En dónde no existen cosas absurdas? Y, sin embargo, si reflexionamos sobre todo lo sucedido, veremos que, en efecto, hay algo. Digan lo que quieran, pero en el mundo se dan semejantes sucesos. . . aunque raras veces, pero suceden."

Lo grotesco está aquí en la irrupción de lo fantástico, de lo extraño, en la realidad misma. Esta irrupción es inconcebible, y lo es incluso, piensa Gogol, el imaginarla, o sea, el tomarla como argumento para una narración realista; y sin embargo, aunque raro, nos dice él finalmente, lo absurdo, lo extraño, existe, sucede. En suma, está en la realidad misma.

La naturaleza de lo grotesco

Lo que encontramos siempre en lo grotesco —y los ejemplos anteriores lo confirman— es la presencia activa de algo extraño, fantástico, irreal, o antinatural. Estos elementos extraños, fantásticos, pueden darse en escenarios distintos: el sobrenatural ya sea como paraíso o infierno; allí donde la realidad se pierde como en el sueño; en una realidad —como las salas de una abadía— que toman formas fantásticas; o en la realidad más prosaica y cotidiana en la ciudad de Petersburgo en la que irrumpe, sin alterar su cotidianidad, un hecho fantástico, extraño.

Lo extraño y fantástico puede ser de diversa naturaleza. Puede consistir en la tendencia a unir lo más heterogéneo en los seres u objetos reales: vegetaciones extrañas en los traseros de los amantes (como en *El jardín de las delicias*, de El Bosco); cuervos con rostros humanos o una rosa convertida en mujer (en el cuento citado de Hoffmann); sueños que se retuercen y adaptan su color al de las salas (en *La máscara de la muerte roja*, de Poe); la nariz "con uniforme bordado de oro" (en el relato de Gogol). En lo grotesco,

pues, lo fantástico, lo extraño, lo irreal, se produce al combinarse lo más heterogéneo, aunque los elementos que se mezclan o combinan sean reales.

El predominio de lo fantástico, de lo extraño, de lo insólito, no significa, como puede confirmarse con los ejemplos que tenemos presentes, que lo grotesco no esté en cierta relación con la realidad. No sólo porque toma de ella los elementos que, al ser combinados o deformados, producen ese mundo fantástico, extraño, irreal, sino también porque significa una desnaturalización de ella. En lo grotesco encontramos cierta destrucción del orden normal, de las relaciones habituales, pero siempre desde lo irreal creado con materiales reales. Hay, pues, en lo grotesco, cierto distanciamiento de lo real en la medida en que lo real, desde esta perspectiva fantástica, arbitraria, extraña, pierde su consistencia y se vuelve, por tanto, inconsistente, extraño, lo que antes parecía sólido y familiar. Lo grotesco es también lo absurdo y, en este sentido, no sólo se da en el mundo irreal y fantástico, sino también en la realidad que pasa por racional.

Por este distanciamiento de lo real que pone en tela de juicio su consistencia, lo grotesco se halla emparentado con lo cómico y más de un tratadista lo incluye en esta categoría. En Jean Paul aparece con el nombre de "humor cruel", en tanto que Hegel lo excluye. Ahora bien, sin negar esta relación entre lo cómico y lo grotesco, no puede dársele un alcance absoluto. Si volvemos en nuestros ejemplos, al cuento de Gogol, veremos que las situaciones a que da lugar en la vida real lo propiamente grotesco, o sea la pérdida, la búsqueda y la recuperación de la nariz perdida, son situaciones verdaderamente cómicas. Sin embargo, la comicidad está ausente en los ejemplos restantes (en las creaciones de El Bosco, Hoffmann y Poe). El papel esencial que en lo grotesco tiene lo fantástico, lo extraño, lo sorprendente o lo antinatural —rasgos que no son compartidos necesariamente por lo cómico— dan a su relación con lo real un matiz peculiar, inconfundible. Cierto es que, a veces, se asemeja a la sátira, pero su distanciamiento del orden normal, cotidiano, y sus componentes de horror, extrañeza o antinaturalidad lo acercan más a lo feo, a lo monstruoso, que a lo propiamente cómico. En tanto que lo cómico desvaloriza no propiamente lo real sino una apariencia de realidad, lo grotesco desvaloriza lo real desde un mundo irreal, fantástico, extraño.

Lo grotesco es uno de los medios de que disponen el arte y la literatura para contribuir a quebrantar una realidad que, indiferente al tiempo y al cambio, se empeña en ser eterna e inmutable. El

mundo de lo grotesco, aunque fantástico e irreal, no hace sino mostrar lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional. No es casual que aparezca asociado históricamente en el arte y la literatura con movimientos anticlásicos y antirrealistas; en pocas palabras: inconformistas.

Bibliografía

Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, FCE, México, 1979.

_____, *El consumo artístico y sus efectos*, Trillas, México, 1988.

_____, *Introducción a la teoría de los diseños*, Trillas, México, 1988.

Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.

Alberti, Leon Bautista, *L'Architettura. De re edificatoria*, Il Polifilo, Milán, 1966.

_____, *Sobre la pintura*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.

Alcina Franch, José, *Arte y antropología*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

Aristóteles, *Poética*, versión, introducción y notas de Juan David García Bacca, UNAM, México, 1946.

_____, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1970, 2 vols.

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual* (nueva versión), Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Arteaga, P., *Investigaciones estéticas sobre la Belleza Ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación (1789)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955.

Ayer, Alfred, *Lenguaje, verdad y lógica*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.

Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

_____, *Estética y creación verbal*, FCE, México, 1982.

Banfi, Antonio, *Filosofía del arte*, La Habana, 1967.

Batteux, Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, París, 1746.

Baumgarten, *Aesthetica* (1750-1758), Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1970.

Bayer, Raymond, *L'Estétique mondiale au XXe siècle*, PUF, París, 1961.

Bayon, Damián (coordinador), *America Latina en sus artes*, Siglo XXI, México, 1974.

Beardsley, Monroe, *Aesthetics Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt and Brace, Nueva York, 1958.

_____, y J., Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1978.

Bell, Clive, *Art*, Londres, 1914.

Bense, Max, *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.

_____, *Introducción a la Estética informacional*, trad. de S. Marchán, A. Corazón, Madrid, 1972.

Berenson, B., *Estética e Historia de las Artes Visuales*, FCE, México, 1959.

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

Blunt, Anthony, *La théorie des arts en Italie (1400-1600)*, Julliard, París, 1962.

Boileau, Nicolas, *Traité du sublime et du merveilleux* (1672), en *Oeuvres*, Saint-Saurin, París, 1824.

Bonsiepe, G., *Teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Borev, Yuri, *Komicheskoe (Lo cómico)* Izdvo, "Iskusstvo", Moscú, 1970.

_____, *Aesthetics. A text book*, Progress Publishers, Moscú, 1985.

Bosanquet, Bernard, *Historia de la Estética*, Nova, Buenos Aires, 1961.

Bozal, Valeriano, *El lenguaje artístico*, Península, Barcelona, 1970.

_____, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, A. Corazón, Madrid, 1979.

_____, *Imagen de Goya*, Lumen, Barcelona, 1983.

Brecht, Bertolt, *Breviario de Estética teatral*, La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1957.

_____, *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1973.

Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*, trad. y estudio preliminar de Manone Gras Balaguer, Tecnos, Madrid, 1987.

Burov, A. I., *Esteticheskaia sushnost iskusstva (La esencia estética del Arte)*, Izdvo, "Iskusstvo", Moscú, 1956.

Caldwell, Christopher, *Ilusión y realidad. Una poética marxista*, Paidós, Buenos Aires, 1972.

Calle, Román de la, *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1981.

Cardoza y Aragón, Luis, *México: pintura de hoy*, FCE, México, 1984.

Carrit, E. F., *Introducción a la Estética*, FCE, México, 1951.

Carro Otero, José, *Santiago de Compostela*, León, España, 1984.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*, Arges, Barcelona-Buenos Aires, 1949.

Collingwood, R. G., *Los principios del arte*, FCE, México, 1960.

Conde, Teresa del, *Las ideas estéticas de Freud*, Grijalbo, México, 1985.
Croce, Benedetto, *Breviario de Estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
_____, *Estética como ciencia de la expresión y linguística general*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
Charlton, W., *Introducción a la Estética*, El Ateneo, Buenos Aires, 1976.
Chávez, Carlos, *El pensamiento musical*, FCE, México, 1964.

Dessoir, Max, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906.
Dewey, John, *El arte como experiencia*, FCE, México, 1949.
Diderot, Denis, *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, Aguilar, Buenos Aires, 1973.
Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
_____, *El diseño y la Estética*, Labor, Barcelona, 1969.
Ducasse, C. J., *The Philosophy of Art*, Nueva York, 1929.
Dufrenne, Mikel, *Phenoménologie de l'Experience esthétique*, PUF, Paris, 1953, 2 vols.
_____, *Esthetique et philosophie*, Klincksiecke, Paris, t. I, 1967, t. II, 1976.

Eco, Umberto, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
Elton, William (ed.), *Aesthetics and Language*, Blackwell, Oxford, 1954.
Eyot, Ives, *Génesis de los fenómenos estéticos*, Blume, Barcelona, 1978.

Fernández, Justino, *El Retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España*, UNAM, México, 1959.
Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 4 vols.
Fischer, Ernst, *La necesidad de arte*, Unión, La Habana, 1964.
Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
Fry, Roger, *Visión y diseño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1959.
Fuente, Beatriz de la, *Escultura olmeca*, UNAM, 1984.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Sigueme, Salamanca, 1977.
García Bacca, J. D., *Sobre estética griega*, UNAM, México, 1943.
García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
_____, *La producción simbólica*, Siglo XXI, México.
García Ponce, Juan, *Una lectura pseudognóstica de Balthus*, Ediciones del Equilibrista, México, 1987.
Ghyka, M. C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Buenos Aires, 1953.

Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
_____, *Historia del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
Gotshalk, D. W., *Art and the Social Order*, Dover Publications, Nueva York, 1962.
Groos, E., *Einleitung in the Aesthetik*, 1892.
Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Losada, Buenos Aires, 1956-1957, 3 vols.

Hartmann, Nikolai, *Estética*, UNAM, México, 1977.
Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1969, 3 vols.
Hegel, *Verlesungen über die Aesthetik* (*Lecciones de Estética*), 1818-1829, Berlin, 1955.
_____, *Introducción a la Estética*, Peninsula, Barcelona, 1973.
Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, FCE, México.
Heyl, B. C., *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism*, New Haven, 1943.

Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología*, versión, introducción y notas de J. D. García Bacca, UNAM, 1946.
Jiménez, José, *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*, Tecnos, Madrid, 1983.
_____, *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Tecnos, Madrid, 1986.

Kainz, Friedrich, *Estética*, FCE, México, 1952.
Kant, *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 1961.
_____, *Lo bello y lo sublime*, Porrúa, México, 1975.
Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco*, Nova, Buenos Aires, 1964.

Lefebvre, Henri, *Contribución a la Estética*, Proycon, Buenos Aires, 1956.
Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1979.
León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, SEP, Lecturas Mexicanas, México, 1983.
Leroi-Gourhan, A., *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, Paris, t. I, 1964; t. II, 1965.
_____, *Los cazadores de la prehistoria*, Orbis, Barcelona, 1986.
Lessing, G. E., *Laocoonte*, introd. de J. Fernández, UNAM, México, 1960.
Lévi-Strauss, Claude, *Arte, lenguaje y etnología*, Siglo XXI, México, 1968.
Lifshitz, Mijail, *La filosofía del arte de Karl Marx*, Era, México, 1981.

Lipps, Teodoro, *Los fundamentos de la Estética*, Jorro, Madrid, 1923.
Lindsell, Conde, *Historia crítica de la estética moderna*, Losada, Buenos Aires, 1954.
Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milán, 1590.
Longino (atribuido a), *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1979.
Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.
Lukács, George, *Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, México, 1965.
_____, *Aportaciones a la historia de la Estética*, Grijalbo, México, 1966.
_____, *Estética. La peculiaridad de lo estético*, Grijalbo, Barcelona-México, 1966-1967, 4 vols.

Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, Losada, Buenos Aires, 1943.
Marcuse, Herbert, *La dimensión estética*, traducción e introducción de J. F. Ivars, Materiales, Barcelona, 1978.
Marchan Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
Margolis, Joseph (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1962.
_____, *The Language of Art and Art Criticism*, Michigan, 1965.
Marrain, Jacques, *Arte y estéticas*, Club de Lectores, Buenos Aires, 1972.
_____, *La poesía y el arte*, Emecé, Buenos Aires, 1955.
Marx, Carlos, y Federico Engels, *Sobre la literatura y el arte*, ed. Política, La Habana, Cuba, 1965.
_____, *Sobre literatura y arte*, introducción, selección y notas de V. Bozal, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
_____, *Escritos sobre arte*, Península, Barcelona, 1969.
Merleau Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, FCE, México, 1957.
Mészáros, Istvan, *Philosophy, Ideology and Social Science*, Wheatsheaf Books, Sussex, 1986.
Moles, Abraham, *Théorie de l'Information et perception esthétique*, Flammarion, París, 1958.
_____, *Art et ordinateur*, Casterman, París, 1971.
Morawski, Stefan, *Fundamentos de Estética*, prólogo de J.E. Ivars, Barcelona, 1977.
Morpurgo-Tagliabue, G., *La Estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1951.
Mukarovsky, Jan, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Oesterreich, Rudolf, *La estética contemporánea*, UNAM, México, 1942.
Ortega y Gasset, José, *El espectador*, en *Obras completas*, t. II, Revista de Occidente, Madrid, 1946.

_____, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1981.
_____, *Velázquez*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.
Osborne, Harold, *Theory of Beauty*, Londres, 1951.
_____, *Estética*, FCE, México, 1976.
_____, *Esthetics in the Modern World*, Londres, 1968.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Infinito, Buenos Aires, 1970; Alianza, Madrid, 1970.
_____, *Conversaciones de Estética*, Visor, Madrid, 1988.
Paz, Octavio, *El arco y la lira*, primera ed., FCE, México, 1956.
_____, *Marcel Duchamp*, Era, México, 1968.
_____, *Los privilegios de la vista. Arte de México*, FCE, México, 1987.
Pereyson, Luigi, *Estética. Teoría della formatività*, tercera ed., Sansoni, Firenze, 1974.
Platón, *Hipias mayor, Fedro*, versión, introducción y notas de J.D. García Bacca, UNAM, México, 1945.
_____, *La República*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1949, 3 vols.
_____, *Banquete, Ión*, versión, introducción y notas de J.D. Garcia Bacca, UNAM, 1944.
_____, *El banquete, Fedón, Fedro*, Guadarrama, Madrid, 1969.
Plejánov, G., *Cartas sin dirección*, en *Obras escogidas*, t. II, Quetzal, Buenos Aires, 1966, 2 vols.
_____, *El arte y la vida social*, en *Obras escogidas*, t. II, Quetzal, Buenos Aires, 1966.
Portuondo, José Antonio, *Ensayos de Estética y Teoría Literaria*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.

Quinto, José Maria de, *La tragedia y el hombre*, Seix Barral, Barcelona, 1962.

Rader, Melvin (ed.), *A Modern Book of Aesthetics*, Nueva York, 1962.
Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1950.
_____, *Estudios de Estética*, UNAM, México, 1963.
Rosenkranz, Karl, *Aesthetik des Hässlichen*, Könisberg, 1853.
Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, Buenos Aires, 1985.
Rubert de Ventós, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Peninsula, Barcelona, 1969.
_____, *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1965.
_____, *Filosofía de la praxis*, segunda ed., Grijalbo, México, 1980; y Crítica, Barcelona, 1980.
_____, *Estética y marxismo*, Era, México, 1970, 2 vols.
_____, *Textos de Estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1972.
_____, *Ensayos sobre arte y marxismo*, Grijalbo, México, 1984.
Santayana, Georges, *El sentido de la belleza*, Losada, Buenos Aires, 1969.
Sartre, Jean Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, París, 1948.
Sastre, Alfonso, *Anatomía del realismo*, segunda ed., Seix Barral, Barcelona, 1974.
_____, *Crítica de la imaginación*, Grijalbo, Barcelona, 1978.
Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, Nova, Buenos Aires, 1949.
Schiller, J. C. F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Madrid, 1963.
Souriau, Etienne, *La correspondencia de las artes*, FCE, México, 1965.
Sparhott, F. E., *The estructure of Aesthetics*, Londres, 1963.
Stace, W. T., *The Meaning of Beauty*, Nueva York, 1937.
Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston, 1960.
Stolovich, L. N., *Kategoria prekrasnogo i obschestvenny ideal* (*La categoría de lo bello y el ideal social*), Moscú, 1969.
_____, *Naturaleza de la valoración estética*, Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1975.
_____, *Filosofía krasoty*, (*Filosofía de la belleza*), Moscú, 1978.

Tatarkiewicz, Wladislav, *History of Aesthetics*, Mouton-Polish Scientific Publishers, La Haya, 1970, 3 vols.
_____, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, expresión estética*, Tecnos, Madrid, 1987.
Terrón, Eloy, *Posibilidad de la Estética como ciencia*, Ayuso, Madrid, 1970.
Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1972.

Van Gogh, *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona, 1977.
Vanslov, V. V., *Problema prekrasnogo* (*El problema de lo bello*), Moscú, 1967.
Vattimo, Gianni (al cuidado de), *Estética moderna*, Il Mulino, Bolonia, 1977.
Vega, C. F. de la, *El sentido del humor*, Nova, Buenos Aires, 1967.
Venturi, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Poseidón, Buenos Aires, 1949.
Victoria, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 1958.

Vigotski, L. S., *Psicología del arte*, Barral, Barcelona, 1970.
Volpe, Galvano della, *Crítica del gusto*, trad. de M. Sacristán, Seix Barral, Barcelona, 1966.

Weitz, Morris, *Philosophy of the Arts*, Cambridge, Mass., 1950.
——, (ed.), *Problems in Aesthetics*, Nueva York, 1958.
Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, Era, México, 1970.
——, *Ideas fundamentales del arte prehispánico*, Era, México, 1972.
Winckelmann, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Aguilar, Madrid, 1955.
——, *De la belleza en el arte clásico*, selección y traducción de J. A. Ortega y Medina, UNAM, 1959.
Wittgenstein, L., *Estética, psicoanálisis y religión*, Sudamericana, Buenos Aires, 1976.
Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, FCE, México, 1953.
——, *El arte egipcio*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

Yegórov, A., *Arte y sociedad*, Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.